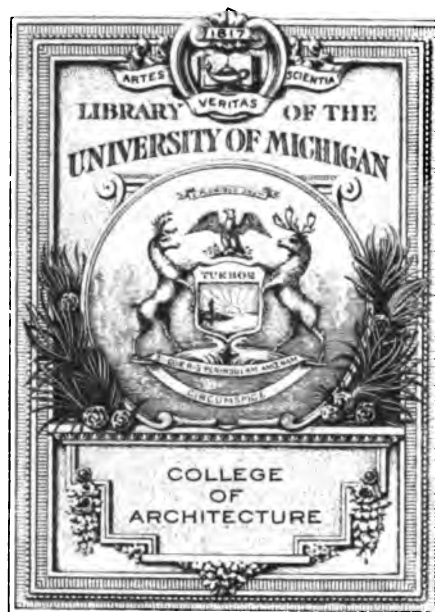

1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE

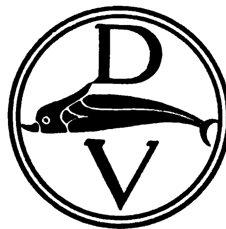
ARCHITEKTUR & KUNSTGEWERBE DES AUSLANDES

ZWEITER BAND: ALT-DÄNEMARK

ALT-DÄNEMARK

HERAUSGEGEBEN VON EDWIN REDSLOB

MIT 320 ABBILDUNGEN



DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

HERAUSGEGEBEN AUF ANREGUNG VON GERHARD ERNST

V O R W O R T

A n

H e n r y v a n d e V e l d e

g e r i c h t e t

DIE Arbeiten zu der vorliegenden Veröffentlichung habe ich vor zwei Jahren während meiner Tätigkeit in Bremen begonnen, zu einer Zeit, da sich mir die Vertiefung in norddeutsche Eigenart mit der Kenntnis Dänemarks verband. Ich musste dann das deutsche Küstenland verlassen, und was mir zunächst eine Vollendung des Buches unmöglich zu machen schien: die Aufgabe, gemeinsam mit Ihnen einen grossen Entwurf, die Pläne für einen Museumsbau, auszuarbeiten, wurde schliesslich zu einer unerwarteten Hilfe für seine Gestaltung.

Das Erlebnis, Ihnen bei Ihrer Tätigkeit lauschen zu dürfen, hat mir zugleich die Eigenart und die Absichten der Vergangenheit lebensvoll erschlossen, so dass ich Einführung und Anordnung des Buches nicht nur nach historischen, sondern vor allem nach künstlerischen Grundlinien anzulegen versuchte. Es sollte weniger die zeitlich gebundene Form, deren Nachahmung dem 19. Jahrhundert zum Verhängnis geworden ist, erschlossen werden; es galt vielmehr die Fülle an Erfahrung zu erwecken, die in der Bewältigung der verschiedenen Aufgaben und Probleme niedergelegt ist.

Rückwirkend beeinflusste aber auch die Vertiefung in die Werte der Vergangenheit meine Auffassung Ihres Schaffens. In dem Gegensatz der Gotik zum romanischen Stil, sowie in der drängenden Kraft des siebzehnten Jahrhunderts erkannte ich eine Übereinstimmung mit Ihrer und Ihrer künstlerischen Genossen Stellung am Anfang einer neuen Epoche. In dem plastischen Geist so vieler alt-dänischer Bauwerke und Möbel empfand ich eine Eigenart, die mir Ihre Schöpfungen vertrauter werden liess.

Diese Wechselwirkung bestärkte mich in dem Verlangen, aus der Vergangenheit das Lebendige zu schöpfen, um sie uns Heutigen wertvoll zu erhalten; sie gibt mir zugleich den Mut, das Buch mit dem Namen eines modernen Meisters zu verbinden. Als Sohn der Stadt Weimar habe ich Ihre Tätigkeit in Thüringen von Anfang an verfolgt, so dass ich Sie bitten darf, in dieser Widmung zugleich ein Zeichen dafür zu erblicken, dass in meiner Generation der Dank und das Verständnis für Ihr Wirken lebendig ist.

ERFURT, IM JUNI 1914 EDWIN REDSLOB

INHALT

EINLEITUNG

Das vorliegende Werk hat nicht die Absicht, einer Kunstgeschichte Dänemarks vorzugreifen. Es will vielmehr die Bauten und die Raumkunst des Landes in einer Weise erschliessen, welche neben der zeitlichen und örtlichen Eigenart auch den jenseits der historischen Gebundenheit in jedem Kunstwerk lebendig niedergelegten Erfahrungswert anschaulich macht. Aus dieser Absicht erklärt sich die Auswahl, vor allem aber die Anordnung des Materiales. Es wurde der Versuch gemacht, die Bilder so zusammen zu stellen, dass sich dem Betrachter ganz von selbst Zusammenhänge und wechselnde Beziehungen ergeben. Er wird neben der Eigenart des Landes die Eigenart der verschiedenen Stilperioden erfassen, und auch das kulturelle Gesamtbild der Entwickelung wird sich ihm geschlossen gestalten, da für die Zeitabschnitte stets die bezeichnendsten Aufgaben in erster Linie hervorgehoben sind. So wurden für das Mittelalter die Kirchen, für die Renaissance die Schlösser der Könige, für das 18. Jahrhundert die Landsitze, für die spätere Zeit die Bürgerhäuser bevorzugt. Die Raumkunst – soweit es sich nicht um Kirchen handelte – erscheint in einheitlicher Zusammenstellung; die Möbel wurden innerhalb einer allgemein zeitlichen Folge nach einzelnen Typen aufgereiht, um bestimmte formale Entwickelungsreihen zu kennzeichnen.

Da die Veröffentlichung zugleich geographisch in die Kunstschätze des Landes einführen soll, sind neben den Baulichkeiten auch die gewerblichen Beispiele fast ausnahmslos aus Dänemark gewählt worden, trotzdem hier die Museen Norddeutschlands und Schwedens zahlreiche Ergänzungen bieten.

Erneute Bauten – wie der Dom von Viborg – sind nicht mit aufgenommen, oder – wie die Marmorkirche und St. Nicolai zu Kopenhagen – in den Text verwiesen worden.

*

In die Forschung über dänische Kunstgeschichte kann den deutschen Leser zunächst einführen: Alfred Woermann: Geschichte der Kunst, die eine Zusammenstellung der hauptsächlichen Literatur enthält.

Die wichtigste Material-Sammlung ist:

Trap: Beskrivelse af Kongeriget Danmark (3. Ausgabe seit 1898).

Als kunstgeschichtlich grundlegend ist zu nennen:

K. Madsen: Kunstens Historie i Danmark. Seit 1900.

Über die einzelnen Städte existiert eine reiche Spezial-Literatur, aus der folgende Werke hervorgehoben seien:

Lisberg: Kjöbenhavn i gamle Dage. 1901.
Bruun: Kjöbenhavn. 1901.
Nielsen: Kjöbenhavn fra Holbergs Tid. 1884.
Kornerup: Roskilde i gamle Dage. 1892.
Kinch: Ribe Bys Historie. 1869–1884.
Helms: Ribe Domkirche 1870.

Aus der Spezialliteratur über einzelne Gebiete sind hervorzuheben:

Für das Mittelalter:

F. Seesselberg: Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. 1897.
F. Laske: Die vier Rundkirchen auf Bornholm. 1902.
J. Kornerup: To foredrag om gamle Kalkmalerier. 1884.
Magnus-Petersen: Beskrivelse og aftbildninger af Kalkmalerier i Danske Kirker. 1895.

Für die dänische Renaissance:

F. Becket in Madsen's oben erwähnter Kunstgeschichte.

Für die dänische Möbelkunst sind wichtig:

R. Mejberg: Danske Böndergaarde (1897).
R. Berg: Snedkerlavet 1554–1904. (1904.)
Chr. A. Jensen: Danmarks Snedkere 1556–1660. (1911).

Eine Fülle von Material ist in den Zeitschriften niedergelegt; für das geschichtliche Gebiet in: Historisk Tidskrift; für das Kunstgewerbe besonders in den von C. Nyrup und E. Hannover herausgegebenen:

Tidskrift for Kunstindustrie und Tidskrift for Industrie.

Endlich sei erwähnt, dass Sauermann, Alt-Schleswig-Holstein und Lübeck (1912), sowie der erste Band der hier vorliegenden Sammlung: Jolles: Alt-Holland (1913) zahlreiches Vergleichsmaterial enthalten.

Die Nennung dieser Werke, an Hand deren sich die weitere Literatur leicht erschliesst, bedeutet zugleich einen Dank an die Autoren, den der Verfasser Herrn Prof. C. Nyrup, dem Begründer des Kunst-Industrie-Museums zu Kopenhagen, Herrn Prof. Dr. E. Hannover, dem Direktor dieser Sammlung, sowie dem Konservator am National-Museum, Herrn Dr. A. Jensen, auch persönlich für das der Arbeit gezeigte Interesse aussprechen möchte.

Dankbar zu nennen hat der Verfasser auch Herrn cand. phil. Chr. Hude zu Roskilde, dessen Liebe zum alten Dänemark dem Buche die meisten seiner Abbildungen bescherte, sowie Herrn Dr. Eugen Rentsch, der seitens des Verlages die Arbeiten aufopfernd unterstützte.

Für einige Druckfehler und Versehen bei Ortsbezeichnungen wird um Nachsicht gebeten; sie sind zumeist im Register berichtigt.



Aarhus. Dom, Kapellengitter

I. BAUKUNST

Taf. 1–8 Der Steinbau blieb in Dänemark während der
Periode des romanischen Stiles, also
bis in das 13. Jahrhundert hinein, fast aus-
schliesslich auf kirchliche Zwecke beschränkt. Die
Taf. 1, 4, 8 Bearbeitung der heimischen Gesteine, wie der
granitartigen Quader für den Dom von Viborg,
stellte grosse Schwierigkeiten, und die Beschaffung
fremden Materiales — wie etwa des Andernacher
Tuffsteines für den Dom von Ribe — war nur für
bedeutende Fälle zu ermöglichen.
Aus diesem Grunde und infolge der bereits im
12. Jahrhundert beginnenden Verwendung von
Backsteinen, ist es zu verstehen, dass sich die
Steinplastik an den Kirchen nur bescheiden
Taf. 1 entwickeln konnte. Sie erscheint — etwa an Por-
talen — meist einzig als Verzierung einzelner
Mauersteine, deren Reliefs dann wie Bildtafeln
ringsherum verteilt sind. Die stilistische Form
Taf. 8 der auf den Umriss gestimmten, flach vor
flachem Grunde liegenden Darstellungen ist der
Holzschnitzerei verwandt, ein Zusammenhang mit
alt-nordischer Bildnerei, der auch in den orna-
mentalen Motiven gelegentlich zum Ausdruck
kommt.
Der Grundriss der Kirchen ist einfach gehalten,
Taf. 2, 3 alle Kraft ist auf das Aufragen der Mauermassen
und auf die Ausgestaltung der Türme verlegt.
Der gedrungene Abschluss des Chores oder die
Vorliebe für zentrale Gestaltung, wie bei den zu-
Taf. 4 gleich zu Kampfeszwecken bestimmten vier Rund-
kirchen Bornholms, geben dem romanischen Stil
Dänemarks jenes festungsartig starke Gepräge, das
wir als echt nordisch empfinden. Die Verwendung
des Backsteines ermöglichte dann schlankere, freiere
Taf. 5 Lösungen, wie etwa die Turmanlage von Kallund-
borg und bereitete so dem gotischen Stil die Bahn.
Taf. 6, 7 Im Inneren ist der Grundzug fester Kraft zu er-
kennen an dem energischen Betonen der Wand-
fläche, der Vorliebe für starke Pfeilermassen und
der vorsichtigen Verwendung von Säulen, welche
die verhältnismässig kleinen Fenster gliedern und
denen meist nur ein geringer Teil der Last anver-
traut ist, um den sie sich mit wuchtigen Kapitälen
und Kämpfern mühen.

*

Die Gotik bringt kühnere Baugedanken Taf. 9–17 (19)
und führt durch ihr straffes, unbeirrt auf-
ragendes Streben den Backsteinbau zu eigen-
artiger Vollendung. Wie die Pfeiler des Domes der
alten Königstadt Roskilde die Türme halten und Taf. 9
heben, wie die der Choranlage eingefügten Türme
von Aarhus gleich Masten zur Höhe ragen, wie Taf. 10
die Giebel der Marienkirche zu Helsingör und des
Waffenhauses am Roskilder Dom oder die Türme Taf. 11
von Naestved und L. Heddinge von einem System
aufsteigender Lisenen gehoben werden, oder wie
im Innern die Rippen und Gurtbögen schlank vor Taf. 14, 15
den sicheren Pfeilern und ragenden Wölbungen
liegen: das gibt den einfach gehaltenen Bauten ihre
bestimmte Eigenart.
Abgesehen von diesen konstruktiven Elementen
spricht im Innern — im Gegensatz zur Gotik
Frankreichs und Deutschlands — stets die Wand-
fläche das entscheidende Wort. Daher bleibt
die Kalkmalerei bis weit in das 16. Jahrhundert Taf. 16, 17
hinein von grösster Bedeutung und bildet jene für
die germanische Kunst bezeichnende Verbindung
von ornamentaler Phantastik und realistischem
Erzählerdrang zu nationaler Eigenart aus.

*

Für die Renaissance sind verschiedene Taf. 18–42
Strömungen zu unterscheiden: der Versuch,
ohne Veränderung des baulichen Grundge- Taf. 18
dankens dem neuen Stil rein ornamental Rechnung
zu tragen, die Übernahme und direkte Einführung Taf. 21, 38, 39
der holländischen Bauart, die besonders in ihren
reichen Giebelausbildungen den Backsteinbau in
farbig belebender Verbindung mit Sandsteinzierat
neue Möglichkeiten geschaffen hatte, sowie eine
mehr international gesonnene Richtung, welche
den Prunkbauten der Fürsten Gestaltung gab, und Taf. 26–31, 34
endlich ein in Dänemarkart erst am Ende des
17. Jahrhunderts einsetzendes Bestreben, Motive
der italienischen Renaissance zu übertragen. Taf. 54, 1 Taf. 55

*

Am wichtigsten wird die Renaissance-Bau-
kunst für die Landsitze der Fürsten und
grossen Herren, wo sie über die Ausge-
staltung des einzelnen Gebäudes hinaus zur Anlage

eines durch Flügel erweiterten Baues drängt. Für
die Aussenansicht bekommt dabei die Ausge-
staltung der Ecken grössere Bedeutung (Taf. 19
Taf. 19, 20, 22 im Gegensatz zu Taf. 18,1).
Den Vorbildern der Gotik und der Früh-Renais-
sance entsprach es, sie durch Türme zu betonen.
Das ist häufig in einem mehr dekorativen Sinne
Taf. 22 geschehen, besonders reizvoll in Loevenborg, oder
als architektonisches Hauptmotiv, wie in dem
Taf. 20 mächtigen Vallö, das durch die überragende Aus-
bildung des einen Eckturmes so wuchtig und
zwingend erscheint.
Die holländische Richtung bildet diese Ecken
lieber als Flügel aus, indem sie den Türmen eine
Taf. 21 giebelartige Bekrönung gibt. Wichtiger noch ist
ihr das Betonen der Mitte durch einen höheren
Taf. 21–23 Treppenturm (Lystrup und Rosenborg), wodurch
Taf. 42 sich die Grundrissanlage E-förmig erweitert.
Diese Schlösser bedeuten für das 17. wie für das
18. Jahrhundert die bestimmende Eigenart Däne-
marks, dessen wirtschaftliches Leben besonders
stark durch seine Güter bedingt wird. Häufig von
Wasser umgeben, über das stolze Brücken führen,
liegen sie in ausgedehnten Parks. Die Brücke zielt
Taf. 25 zumeist auf ein Portal, das als architektonischer
Mittelpunkt durch reiche Umrahmung, bisweilen
auch durch einen Giebel, Erker oder Turm her-
vorgehoben wird.
Diese massigen Bauten mit ihrem schweren Rhyth-
mus breitlagernder Geschosse und ragender Giebel
und Türme wirken aber dennoch zierlich belebt.
Denn zu dem Grundmotiv der Gliederung kommt
die zart abgewogene Melodie ihrer Farben: warm-
toniger Backstein als dunkel geschlossene Masse
oder als leuchtendes Rot zwischen blinkenden
Fugen, dazu der starke Kontrast des grünpatinier-
ten Kupfers der Turmhelme und das Zierat des
Sandsteines, der wegen der Kostbarkeit, die er für
das steinarme Inselland hat, meist ornamental
durchgebildet ist. So entwickelt sich aus den be-
scheidenen Anfängen des Mittelalters eine der
Architektur dienende Plastik, die aus einer leisen
Begleitung immer mehr zur bestimmenden Melo-
die zu werden strebt und den Bauten einen reichen
Eindruck verleiht.
Ihre Triumphe feiert diese architektonische Plastik
an den Königsbauten, vor allem an Schloss Fre-
deriksborg, wo ihr Brücken, Arkadenreihen, Por-
tale und Erker überlassen sind und wo sie in selbst-
ständigem Spiel vor der Fassade des Mittelflügels
als leichtes Laubenwerk aufsteigt.
Man steht vor einer Fülle von Problemen, wenn
man unter solchen Gesichtspunkten Kronborg Taf. 26, 27
und Frederiksborg miteinander vergleicht.
Kronborg ein mit Stein verkleideter, festungsartig
geschlossener Bau, von aussen wie eine Bastion
als Warte des Sundes, in seinen tiefen Portalen
und seinem engen Hof unerbittlich und streng,
so dass man wie unentrinnbar gefangen auf die
Mauermassen sieht; frei und lebendig erst für den,
der die Warte ersteigt, um die Schlankheit seiner Taf. 30
Türme zu empfinden und den Blick, der das Leben
des Sundes beherrscht. Frederiksborg heiter und
prangend zur Höhe gehoben, schlank durch seine
Türme, schlank durch die kaum merkliche Un-
symmetrie seiner beiden Giebelfassaden, schlank
durch die aufragenden Erkerbauten, das Zierat der
Giebel und die Fülle der Figuren, schlank vor
allem durch die Spiegelung im ruhigen See, die
das Ragen seiner Linien verdoppelt. Seine Portale Taf. 28, 29
sind wie Fanfaren, sein Hof ist nie leer, denn das Taf 34
Gefolge eines Fürsten scheint zum Empfange in
den Nischen und Lauben verteilt. Sein Hof ist
wie ein Saal, bestimmt zu Festen, umschlossen und
doch durch seinen Turm zur Höhe befreit, ähn-
lich dem Markusplatz von Venedig.
Wir vergessen das Fremdartige der vielen Bau-
meister und Bildner, die hier geschaffen, wir emp-
finden als entscheidend den Willen des Bauherrn,
der das Ganze schuf: die Persönlichkeit Christi-
ans IV. Er hat Dänemark im Ausland, aber auch
dem Ausland in Dänemark Bedeutung gegeben.
Beides tritt an seiner stolzesten Schöpfung zutage.
Die Selbstsicherheit, die dieser König dem däni-
schen Wesen gab, übertrug sich von seinen
Schlössern auf die gesamte Richtung, die wir den
Stil Christians IV. nennen.
Wir erkennen dies durchaus neue Gepräge, wenn
wir überlegen, wie einheitlich die Schöpfungen
aus der langen Zeit seiner Regierung sind. Das
Portal von Vorgaard ist noch in einer früheren Taf. 25
Periode, im Jahre 1588, entstanden. In der
Ängstlichkeit seiner Reliefs wirkt es wie auf-
geklebt, seine Konstruktion ist nicht aus einem
Guss, vielmehr scheinen seine Ornamente wie mit
Stempelabdrücken zusammengesetzt. Man ver-
gleiche mit diesem stilistisch gebundenen Versuch
der Verkleidung eines Backsteinbaus das schwel-

Taf. 28, 29 lende plastische Leben am Hauptportal von Fre-
Taf. 35, 36 deriksborg oder an einfacheren Toren der Zeit:
Plastik und Architektur sind hier zur Einheit ge-
worden, wie es zuvor nur in der Gotik Frank-
reichs und Deutschlands der Fall war. Aber im
Gegensatz zu den gotischen Portalen, innerhalb
deren die Figuren etwas von den Gesetzen der
Baukunst annehmen, sind hier die Architekturteile
belebt in ihren Ornamentgebilden und im Reich-
tum ihrer Schattenwirkungen, dass sie zur Plastik
werden.

Taf. 30, 31 Ähnlich zeigt sich bei den Türmen der Zeit dieses
bildnerische Erfassen der Bauglieder: das sichere
Absetzen und Übergreifen der einzelnen Geschoss-
teile und ihre energische Verklammerung am Turm
von Kronborg, das freie Entfalten der Turmspitzen
von Frederiksborg, die Unterbrechung des Auf-
Taf. 33 baus durch Kugeln an der Petrikirche und an dem
auf Grund der alten Aufrisse wieder errichteten
Turm der Nicolaikirche zu Kopenhagen.

*

Taf. 37–39 Für die Häuser der Städte ist die Aus-
gestaltung ihrer Erker, deren Dach sich bis-
weilen frei von der Fassade löst, und der
Reichtum der aufragenden Giebel charakteristisch.
Die Ornamentik von Jens Bangs Haus zu Aal-
borg ist ängstlich an die Wandfläche gebunden
im Vergleiche zu der schwellenden Kraft der
Zierteile an Steenwinkels Börse, ein Bau, der
nach echt holländischer Art ganz für die Lage
am Wasser empfunden ist. Sogar die bizarre
Gestaltung des Turmes, dessen Ornament aus den
zusammengedrehten Schwänzen von Drachen be-
steht, verstehen wir, sobald wir sehen, wie das
spiegelnde Wasser das gleiche Spiel mit den
Pfeilern des Hauses wiederholt.

Taf. 40, 41 Bei den Kirchen erhalten sich gelegentlich noch
gotische Elemente, wie im Betonen vertikaler Glie-
derung bei der Holmenskirche oder in Verwen-
dung spitzbogiger Fenster an der Gruftkapelle
Christians IV. am Dom zu Roskilde.

Neben der europäisch orientierten, durch die Ver-
wendung von Sandsteinteilen in Backsteinbauten
charakteristischen Richtung entwickelt sich wäh-
rend der Zeit Christians IV. infolge der Begünsti-
gung, welche die Städte durch ihn erfuhren, der
Fachwerkbau für einfachere Zwecke zu frische-
ster Eigenart.



Kopenhagen. Turm der Nicolaikirche

Das Apostelhaus zu Naestved erhält dabei seine Taf. 44, 2
Bedeutung mehr durch den bildnerischen Schmuck
der im Sinne der Gotik aus den Balken geschnitz-
ten Figuren. Im 17. Jahrhundert entwickelt sich die
konstruktive Seite immer mehr; die Häuser und
Giebel werden höher, die einzelnen Stockwerke
ragen vor, so dass sich der Umriss ausdrucksvoll
belebt.

Während die reichen Giebelausladungen den
Eckhäusern ihre Bedeutung geben, sind die Reihen-
häuser fast ausnahmslos mit der Dachseite zur
Strasse gekehrt.

In Ribe und Randers finden wir eine Fülle solcher Taf. 45, 46



Kopenhagen Schloss Christiansborg vor 1884
Erbaut 1732—1740, 1794 abgebrannt, 1825 Neubau von Hansen, 1884 abgebrannt, der Wiederaufbau ist in Arbeit.

Gassen, denen der horizontale Zusammenschluss ihrer Geschosse und die durch deren Hervorragen bedingte Schattenwirkung, sowie das bestimmte Motiv der Stützen einen sicheren Rhythmus verleiht.

Die Häuser der Dörfer und der kleineren Fischerorte sind fast ausnahmslos eingeschossig — sie scheinen sich vor dem Wind des Küstenlandes zu Taf. 47 ducken, so dass die Kirchen, die meist einsam inmitten ihrer aus Findlingsteinen geschichteten Friedhofsmauern liegen, um so luftiger vor dem weiten Horizonte stehen. Hier wird eine reizvolle Eigenart dänischer Baukunst besonders klar: nämlich ihr sicheres Verständnis für das Hineinragen und Übergreifen der Türme und Giebel in die freie Luft.

Diese einfachen Bauten ergänzen das Bild, das sich aus der Betrachtung der Schlösser und Städte ergibt. Sie sind die Vollendung der volkstümlichen, auf Brauch und Herkommen gerichteten Strömung, welche auch innerhalb der Monumentalbaukunst belebend zur Geltung kommt und die Zeit Christians IV. vor akademisch fremden Schöpfungen bewahrte.

Die folgende Zeit hatte darin nicht immer die gleiche Kraft und Sicherheit. Die Anlage, vor allem die Einfügung des Baues in seine Umgebung, blieb freilich immer selbständig und lebensvoll, wie es die alten Ansichten vor Augen Taf. 48 - 53 führen.

Ein Hauch akademischer Kühle drang erst ein, Taf. 54 - 55 als in der Zeit um 1700 in einer Reihe von Bauten — besonders in den Schlössern Charlottenborg Frederiksberg und Fredensborg — Wissen und Vorbild über das Empfinden Herr wurden. Vorbereitet durch diese eigenartig späte Beeinflussung durch Italien konnte dann im 18. Jahrhundert der fürstliche Rokokostil Frankreichs und Deutschlands in den dänischen Schlössern seinen Einzug halten.

Eingeleitet wurde das dänische Rokoko durch den Bau des nach Christian VI. (1730—1746) Christiansborg genannten, 1794 abgebrannten Taf. 50, 51 Abb. S. XIV u. XIX Kopenhagener Königschlosses, an dem Eigtved in Verbindung mit Thurah die ersten Proben seines in Deutschland geschulten Könnens entfaltete. Akademisch streng und international, bestimmt durch den imposanten Eindruck seiner

Säulen und Pfeiler, sowie durch die streng verti-
kale Verbindung seiner für Dänemark unge-
wöhnlich reich umrahmten Fenster, imponiert
das Schloss durch seine Anlage: in weitem Bogen
wird es vom Wasser umflossen, so dass der
Bau sich ausbreiten kann und vor seiner Fas-
sade wie nach der Rückseite ausgedehnten
Plätzen Raum gewährt. Kühn ist die Gestal-
tung der Haupteinfahrt: sie ist nicht mehr
rechtwinkelig gebildet, vielmehr schliessen sich an
gerundete Seitenflügel, nach Art des Dresdener
Taf. 57. Zwingers, Arkaden mit Pavillons an, welche als
Portalflankierung der Brücke ein Ziel geben.
Diese Brücke, schön in ihrer Pfeilergliederung,
ihrer Balustrade und im Steinbelag ihres Fuss-
bodens hat in ihrer energischen Abrundung
die Kraft, das Schloss mit Eigtveds Prinzen-Palais
zu verbinden, dessen eingeschossiger Hofabschluss
den Arkaden Christiansborgs entspricht.

Dieses Ausgreifen einer baulichen Anlage in ihre
Umgebung und der dadurch für das Stadtbild ge-
wonnene Zusammenschluss bestimmter Gebäude-
massen ist eine wichtige Eigenschaft des dänischen
Bauschaffens.

Taf. 56 In diesem Sinne hat Eigtved Amalienborg an-
gelegt: vier um die Mitte des 18. Jahrhunderts für
die Familien Moltke, Lewetzau, Schack und Brock-
dorff errichtete Adelspaläste sind als die schräg-
liegenden Seiten eines Achtecks zusammenge-
schlossen, dessen Richtlinien durch die Über-
schneidung zweier Strassenzüge gebildet werden:
nämlich durch die Amaliegade, die langhin durch
die Stadt führt und durch die Frederiksgade, welche
von der Marmorkirche — dem architektonischen
Traum Kopenhagens im 18. Jahrhundert — zum
Hafen führt. Diese grossgedachte Einheit wird durch
andere Bauten unterstützt, vor allem durch die
beiden, der Kirche gegenüber liegenden Eckhäuser
Taf. 58,2 der Bredgade, die in ihrer reichen Eckausbildung
wie die Eingangspfeiler der Anlage wirken.

Die Plastik hat mit dem Reiterdenkmal Friedrichs V.
der Anlage den Mittelpunkt gegeben, die spätere
Zeit hat für das Schaubild von der Amaliegade aus
der Palastgruppe, die 1794, also nach dem Brand
von Christiansborg, zum Königsschloss geworden
war, einen architektonischen Zusammenschluss
Taf. 82 durch eine Reihe von Säulen geschaffen.

Wir erkennen an all diesem Streben nach räum-
lichem Zusammenschluss eine Eigenart der däni-



Blick von Amalienborg zur Bredgade und Marmorkirche

schen Kunst, die gerade im 18. Jahrhundert besonders
sprach: sie tritt zutage bei der der Holmenskirche Taf. 40
beigefügten Hofeinfassung oder bei so wuchtigen
Ecklösungen, wie sie das zurückliegende Portal
der Soelvgaden-Kaserne bringt. Taf. 59

Derartig energische, von starkem plastischen Em-
pfinden zeugende Lösungen, geben im Stadtbild
Kopenhagens einen lebendigen Ausgleich zu den
lang ausgedehnten Zeilen der Strassen und Kanäle,
deren Monotonie durch die geringe Profilierung der
Fensterlaibungen und durch die Betonung des
Rahmenwerkes der Fenster noch verstärkt wird.

*

Eine Ausnahme geben auch hier die reicher aus-
gestatteten Paläste und Häuser der Ro- Taf. 60, 61
kokozeit, deren Gliederung stets plastisch
belebt ist; sei es durch horizontale Einteilung ober-
halb des Erdgeschosses, sei es durch Betonen der
Mitte, oder durch Herausheben einzelner Bauteile Taf. 62, 63



Ledreborg. Einfahrt zum Hof des Schlosses

mit Hilfe von Pfeilern und Lisenen. Besonders wichtig bleibt dabei noch immer das Portal, wenn sein plastischer Schmuck auch im Verhältnis zum Stil Christians IV. wesentlich zurücktritt.

Obwohl die Bauten der Städte, vor allem Kopenhagens, immer mehr an Bedeutung zunehmen, so bleibt der Bau des Herrenhauses doch auch im 18. Jahrhundert noch eines der Hauptprobleme der dänischen Architektur, zumal das Streben nach baulicher Gruppierung zu neuen Lösungen führt. Taf. 66 Da ist Friedrichs IV. 1719—1722 unter Nachahmung Modenas errichtetes Schloss Fredensborg, bestimmt durch das eigenartige Motiv der den Mittelbau heraushebenden Flankierung durch die vier Schornsteine der Ecken, beherrschend gelegen als Mitte der Hofanlage und nach dem Park zu als Ausgangspunkt für die radial ins Freie greifenden Wege.

Taf. 67 Architektonisch reicher sind Schlösser wie Christianssaede mit der bestimmten Gliederung durch das Hervortreten der Mitte oder wie Thurah's Bau Eremitage, der mit seinen hervorspringenden, im Obergeschoss abgesetzten Flügeln und seiner stolzen Vorfahrt fast wie aus der Stadt ins Freie gezaubert erscheint.

Erst im Verlaufe des 18. Jahrhunderts gelingt es, die Gebäude völlig mit ihrer Umgebung zu verbinden. Am eindrucksvollsten ist dies bei Schloss Ledreborg geschehen. Die Einfahrtsseite mit Taf. 68, 69, 72, 75 ihrem betonten Mittelflügel wirkt streng und baulich abgeschlossen, die Rückseite aber, die das Abfallen des Geländes geschickt benutzt, scheint infolge der als Terrasse ausgebildeten Seitenflügel frei in den Park hinauszugreifen. Entzückend in seiner Schüchternheit ist der Versuch, einen Balkon über dem Treppenaufgang anzubringen. Der Architekt wagt noch nicht, ihn mit der Treppe oder mit der Giebelanlage einheitlich zusammenzuschliessen, aber das Streben ist schon da, das Haus durch Vorbauten und Terrassen recht lebhaft mit dem umgebenden Park zu verbinden.

In diesem bewussten Zusammenklang von Baulichkeit und Umgebung liegt der entscheidende Gegensatz zu der Architektur des 17. Jahrhunderts, die ihre Gebäude energisch abzuschliessen trachtet. Unterstützt wird dieses Streben durch den Versuch, die Fassaden graziös zu gliedern, so dass sie nicht mehr als eine geschlossene Masse erscheinen. Bei Lerchenborg sind Mitte und Ecken bereits Taf. 69 durch Giebel hervorgehoben, bei Glorup steht Taf. 70 über der Einfahrt auf dem hohen Mansarddach wie auf einem Berg ein Pavillon, der für die Ferne das Ziel der Auffahrt anzeigt. Dronninglund ist der einfache Typus eines Gutshofes, charakterisiert durch das Hervortreten des Mittelbaues, ein Motiv, das Marienlyst (1761) im Sinne des Klassizismus ausgebildet und zu einer Vorhalle ausgenützt hat. Frydenlund — in der Aufnahme leider entstellt durch die erdrückenden Glaskästen — ist eines der klarsten Beispiele für das belebte Ausgreifen eines Landhauses in seine Umgebung.

Zur Gartenfront öffnet es einen runden Festsaal, der über das Dachgeschoss erhoben ist und kuppelförmig schliesst. Vor diesem Saal breitet sich die Rasenfläche aus, seitlich eingefasst von zwei Alleen, nach vorne zu abgeschlossen von einem Geländer mit Vasen, über das sich der Blick in die Weite dehnt. Auf der Rückseite tritt das Schloss mit zwei Seitenflügeln vor, die gemeinsam mit den Wirtschaftsgebäuden den Hof einfassen. Als Abschluss des Hofes folgt ein reich gemusterter Hausgarten, so dass die Anlage nach allen Seiten von Grün umgeben ist.

*

Von den Gärten müsste jetzt erzählt werden, von den Parkanlagen, in denen die Schlösser träumen, von den Hecken und geschnittenen Taxusgruppen zu Frederiksborg, von den Wegen, die zum See des Parkes von Fredensborg führen, von dem Rasenhang des Schlosses Frederiksberg und den letzten Resten eines architektonisch sicheren Willens, die in seinem später von gewundenen Wegen durchzogenen Park erhalten sind.

Aber man kann über Gartenkunst nur wenig bringen, ohne Pläne zu zeigen. Soweit es zur Erkenntnis des Begriffes „dänische Kunst" nötig ist, werden die hier vereinigten Ansichten der
Taf. 66–78 Schlösser, Gartenhäuser, Einfahrten und Parkplastiken einen Begriff von der Bedeutung der Parkanlagen von Dänemark geben.

Die ganze Souveränität der vornehmen Auftraggeber, denen, ähnlich wie in England, an der Kunst wenig, an den bestimmten und vollendeten Formen des Lebens alles liegt, tritt hier zutage. Wie irgend eine Allee unter Berechnung des Blickes aus einem Fenster oder von einem Balkon aus gezogen ist, wie sich in dem Platz vor dem Haus die gesamte Anlage des Gartens konzentriert, wie überlegt die Auffahrt angelegt ist, wie Plätze sich weiten, Alleen ihren bestimmten Zug haben, wie Rasenflächen sich dehnen, heimliche Schattenwege sich abzweigen, und wie die ganze Umgebung als Hintergrund einbezogen ist: all das redet von der selbstverständlichen Sicherheit des 18. Jahrhunderts, von stolzen Gestalten, die sich als Herren in ihrem Bereiche fühlten, die dem König zu trotzen wagten und die dem Bürger mit einem verblendeten Hochmut begegneten.

Erst wenn wir die Freiheit und Weite begreifen, die solche Menschen gewohnt waren, verstehen wir den Prunk und die Verschwendung an Plätzen und Höfen, die ihnen wie den Königen auch bei den Palästen in Kopenhagen nötig erschien. Wir empfinden, wie es gewesen sein muss, wenn sie zum Winter in die Residenz fuhren und wenn sie mit prunkenden Wagen und blendendem Gefolge dem reichen Kaufmann zeigen wollten, dass sie die Herren des Landes seien, dem Kaufmann, der still und stetig seine Kapitalien anwachsen liess und umsomehr in seiner Vorsicht und Sparsamkeit bestärkt wurde.

Aber wenn wir sie dann wieder auf dem Lande



Schloss Egeskov, Auffahrt

beobachten, dann lieben wir die Lebensart dieser Herren, dann verstehen wir, dass ihnen die Paläste der Stadt nichts waren gegen ihre einfachen Gutshäuser. In diesem Land, das soviel Regen kennt und dafür entschädigt wird durch den berauschenden Reichtum seiner wenigen Sonnenmonate mit glühenden Farben, in diesem Land bekommt das Streben, der Natur so nahe wie möglich zu sein, sein Haus ganz dicht mit ihr zu verbinden, einen ergreifenden Zauber.

Vielleicht erklärt es sich aus solchen Empfindungen, dass oft Dinge, die uns in anderer Umgebung belanglos bleiben würden, nur darum, weil sie in Dänemark stehen, so träumerisch schön erscheinen.
So der Pavillon von Ledreborg mit seinem Taf. 72
vorgewölbten Balkongitter, so Ingermanns Haus zu Sorö mit seinem plastisch durchmodellierten Dach, das durch den Vorsprung am Eingang und durch die Abeckung belebt wird, oder die vielen
Bauten, die unter ihrem verbergenden Strohdach Taf. 73
schimmernd hervorsehen. Besonders ist hier Liselund zu nennen, auf dem Felsen der Insel Möen in einem prangenden Garten durch die galante Laune eines Kavaliers seiner Frau Lise als Morgengabe erzaubert und in Sauberkeit und Frische leuchtend.

*

Das feine Verständnis für die Wechselwirkung zwischen Baulichkeit und Umgebung offen-
bart sich auch in den Einfahrten der Güter Taf. 74–77
und in den innerhalb des Parkes meist gegenüber dem Haus verteilten dekorativen Versatzstücken, oder an kleinen Pavillons — wie den Teehäusern
nahe dem See von Fredensborg — welche an ent- Taf. 72
scheidenden Stellen eine feste Begrenzung geben.
Das Portal von Park Ledreborg besteht aus zwei Taf. 75
gewissermassen als Flankierung des Eingangs er-



richteten Pfosten, bei der Einfahrt von Kongens Have sind Pfeiler nur nach dem Wege zu errichtet und treten so in deutlichere Beziehungen zur Mitte.

Eigenartig ist das Öffnen oder Heraustreten der Gebäude nach dem Park zu: so der Pavillon von Amalienborg, eine Kulisse zum Verdecken der Hofgebäude, die halb der Architektur, halb dem Garten zu gehören scheint und in der Grundidee der Anlage von Frydenlund verwandt ist, so die Aufstellung der Herkulesfigur im Rosenborgspark vor einem Haus, das wie ein Hintergrund für die Parkanlage gestaltet ist.

*

Das 17. Jahrhundert war für Dänemark durch Christians IV. (1588–1648) trotz aller politischen Verluste für das Innere des Landes segensvolle Regierung und durch die Erblichmachung der Krone unter Friedrich III. (1648 bis 1670) zur Zeit des Königtums geworden, das gegen den harten Egoismus des Adels vorging und die Bedeutung der Städte zu heben suchte.

Trotzdem damit die politische Bedeutung der grossen Herren herabgemindert war, kann man das 18. Jahrhundert für Dänemark die Zeit des Adels nennen, dessen kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung sich in den reichen Anlagen seiner Herrensitze und seiner Stadtpaläste ausspricht.

Die Lebensart des Adels, dem Christian V. (1671 bis 1699) im höfischen Leben eine neue Entfaltung brachte, sorgt dafür, die Kultur über das ganze Land zu verbreiten und der Überlegenheit Seelands entsteht seit der Erwerbung des ganzen Schleswigs durch Friedrich IV. (1699 bis 1730), die den Verlust der schonischen Provinzen ausgleicht, ein Gegengewicht.

Die Bedeutung des Handels nimmt unter Christian VI. (1730 bis 1746) und Friedrich V (1746 bis 1766) zumal durch die Flottenpolitik des älteren Bernstorf ständig zu; Kopenhagen gewinnt durch Handel, Industrie und geselliges Leben an Bedeutung. Das 18. Jahrhundert brachte ihm die bekannten Segnungen absolutistischer Fürstenmacht: die Begründung einer Akademie mit ihren Anregungen internationaler Art, die Förderung kunstgewerblichen Betriebes, wie der Porzellanfabrikation, es brachte durch Holberg eine nationale Bühne, es brachte seit Christian VII. (1766 bis 1808) die Kämpfe des zum Minister emporgestiegenen Kieler Arztes Struensee gegen die Hofpartei und ihre Herrschgelüste, es brachte damit Gedan-



Kopenhagen Schloss Christiansborg mit der Schlosskirche

ken der Aufklärung, es brachte dem Einzelnen die Möglichkeit individueller Entfaltung, welche der Periode des jüngeren Bernstorff ihre Erfolge vorbereitete.

So trat neben den Adel der Kaufmannsstand, so entwickelte sich Kopenhagen. Im XI. Jahrhundert noch ein Dorf, hat sich dieser „Kaufmannshafen" schnell vergrössert, seit ihn Christian von Bayern im 15. Jahrhundert zur Residenz erhob. Damit löste er das Königtum von der durch das Mittelalter hindurchgehenden, in der Wahl Roskildes als Residenz zum Ausdruck gekommenen Verbindung mit der Kirche und verband die Geschicke des Herrscherhauses mit denen des Handels und der Industrie. Kopenhagen ist dann durch Christian IV. zur europäischen Stadt geworden. An Stelle seiner einfachen Holzhäuser traten Bauten aus Fachwerk und Stein. Ihr bestimmendes Aussehen erhielt die Stadt aber erst durch die Architekten des 18. Jahrhunderts, ihren eigensten Reiz dann später durch den antikisierenden Stil Harstorfs und Hansens.

Die Zeit um 1800 spricht vielleicht darum selten eine so eindringliche Sprache wie in der dänischen Hauptstadt, weil der Übergang vom Rokoko zum Empire, der klassizistische Stil, trotzdem er durch Jardins Tätigkeit einen starken Einfluss von Frankreich vermittelte, die Gegensätze zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert in harmonischer Weise zum Ausgleich bringt, so dass sich die Entwicklung von Eigtved, Anthon und Thurah bis hin zu Harstorf und Hansen einheitlich vollzog.

*

Vom Hause des 18. Jahrhunderts (Taf. 60 und 61 als Beispiele) blieb der Zeit des Klassizismus und Empire die Vorliebe für die Behandlung des Erdgeschosses als Sockel des Baues, die Betonung des Mittelgeschosses und seine Verbindung mit dem Obergeschoss durch Lisenen. Nur trat die plastisch reiche Durchbildung des Taf. 80, 81 Daches bei diesen kühleren, mehr linear als plastisch empfundenen Bauten zurück; denn auch die gelegentliche Vorlage eines Giebels, wie bei Harstorfs Palais Erichsen, dient ja nur dazu, die Entfaltung der Fassade auf zwei Dimensionen zu konzentrieren.

An Stelle der Lisenen und Pfeiler, die dem klassizistischen Stil den Ausdruck strenger Zurückhaltung und ruhiger Würde geben, treten Säulen, die oft Taf. 71 79, 80 zur Anlage von Balkons benutzt werden.


BANKEN


ADMIRALITETET


SOE.ETATENS.ARKIV

Dieses Streben nach der Verwendung antiker Motive, das in der Säule das Heil der Baukunst erblickt, wurde auch auf die Kirchen übertragen, am eindrucksvollsten bei Hansens *Schlosskirche* zu Kopenhagen, mit der schlanken ionischen Tempelfront als Eingang und bei der *Frauenkirche* (Taf. 85, 86, 87) mit der breitgelagerten dorischen Säulenstellung vor dem majestätischen Mauerwerk der Front.

Diese reichliche Verwendung der Säule ist durch die Lisenen-Ausladung im 18. Jahrhundert logisch vorgebildet. Sie entspricht in ihrer ordentlichen und bestimmten, dabei doch zierlichen und schlanken Art so sehr dem Grundzug dänischen Wesens, dass der antikische Stil in wenig Ländern in gleicher Weise heimisch erscheint.

Taf. 81 Lange Häuserreihen werden durch Einfügung eines solchen Säulenbaues einheitlich zusammengezogen, denn sie wirken im Gegensatz zu dieser Unterbrechung um so mehr als geschlossene Wandfläche. Das Zurücktreten der *Balkons* hinter die Front ist als Motiv ruhig und reserviert. Ein Vergleich mit anderen Balkonlösungen: etwa mit der Verbindung von Balkon und Portal bei Schlössern (Taf. 67–69, 71 und 72 als Beispiele) oder die vorsichtige Einfügung als Mittelmotiv über dem Hauseingang beim gelben Palais (Taf. 79) erscheint auch darin eine Eigenart anzudeuten, die sich innerhalb verschiedener Stilperioden als Ausdruck bestimmter Lebensgewohnheiten erhielt.

*

An solchen Vergleichen empfindet man die Fähigkeit der Architektur, formsymbolisch gewisse Stimmungen zu vermitteln, besonders eindrucksvoll. Sie ist nicht nur der Ausdruck bestimmter Zeiten: darüber hinaus spricht sie von der Eigenart eines Volkes und seiner Lebensauffassung.

Man denke – im Gegensatz zu der repräsentativen Fürstenkultur, die Schloss Eremitage auf der freien Wiese des Tiergartens doch fremd erscheinen lässt – an die gastliche Freundlichkeit, mit der sich Frydenlund und Sorgenfry nach dem Parke öffnen, an das heimliche Träumen, zu dem sich Liselund unter seinem Strohdach versteckt zu haben scheint, an die stolze Kraft der Portale und Park-Einfahrten, an die reservierte Art des gelben Palais. Man wird die sichere Würde der Kolonnaden von Schloss Amalienborg empfinden, die ernste Kraft des (Taf. 83) Rathausportales (hier ist an die Eingänge der Kirchhöfe zu erinnern), die säuberliche Heiterkeit der Hofeinfahrten, wie der von Stege; man wird (Taf. 84) erkennen, wie sich in den Strassen von Kopenhagen, in den zufriedenen Gassen von Odense und in den Häuserreihen von Fredericia die fast pedantische Ordnungsliebe ihrer Bewohner ausspricht und ihre sichere, zuverlässige Art.

Man wird vielleicht auch die Kühle und Glätte *Thorwaldsens* richtig einschätzen, wenn man seine Werke als Teile der Architektur auffasst. Man wird in ihrer zurückhaltenden Art ein wenig von (Taf. 86, 87) der Schüchternheit und Zartheit nordischen Wesens wiederfinden.

*

Rückschauend werden wir es daher vermögen, in der Entwicklung, die wir durch sieben Jahrhunderte verfolgt haben, einheitliche Richtlinien zu sehen. Überall ist Kraft und Sicherheit der Raumbildung zu erkennen – ob es sich um den Chor des Domes von Roskilde oder um die Wölbung der Frauenkirche von Kopenhagen handelt. Überall ist ein bedachtes Verständnis für die Ruhe und Glätte einer Wand und für das Lebendige konstruktiver und plastischer Motive. Es ist Würde in der Art, mit der die Häuser eine innerliche Stimmung vermitteln. Diese Werte geben ihnen oft über ihre rein architektonische Bedeutung hinaus einen Zauber, der unsere, von historischen Stilkenntnissen übersättigte Generation zu erfrischen vermag.

II. DIE RAUMKUNST

Die Gestaltung des Innenraumes bringt leicht einen Konflikt zwischen den Ansprüchen der Einrichtung und den auf die Gestaltung der Aussenarchitektur gerichteten Gesichtspunkten des Baukünstlers. Dieser Gegensatz tritt in den nordischen Ländern besonders zutage, weil hier Klima und Lebensgewohnheit einen bestimmteren Abschluss der Innenräume als Einzelgebilde verlangen, und weil für diese Zwecke das Holz als Material unvergleichlich häufiger und billiger als Stein zu haben ist. Dadurch steht die nordische Einrichtungskunst von vornherein dem Zimmermann und Tischler näher als dem Architekten, zumal in Dänemark an Stelle des Steinbaus bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein der Holzbau oder doch die mit ihm verwandte Fachwerkkonstruktion als die volkstümliche Bauart zu bezeichnen ist.

Die Schlösser Christians IV. zeigen daher auch in ihrem Inneren keinen restlosen Zusammenhang mit
Taf. 89–100 der heimischen Raumgestaltung. Vielmehr finden wir in ihren Räumen, obwohl sie häufig erstaunlich klein sind, eine ausgesprochene Vorliebe für Baumaterial wie Stein und Stuck und für architektonische Gesetze der Gliederung und Symmetrie. So wird
Taf. 89, 94 die *Decke* gern durch Säulen oder Wandpfeiler mit dem Raum in organische Verbindung gebracht, die *Türen* werden reich umrahmt und entsprechen in ihrer Einfassung dem *Kamin*, der sich in seinem figürlichen Schmuck und
Taf. 90, 98, 99 dem giebelfömigen Abschluss oft mit Portalanlagen der Aussenarchitektur vergleichen lässt. Ausserdem entfaltet sich für die Schlösser im Gefolge des Steinbaus eine dem Norden fremde
Taf. 93–97 Kunst, die *Stukkatur*, zu reicher Blüte. Sie belebt die *Decken* mit einer drängenden Fülle von Figuren und Ornamentgebilden und sucht gelegentlich
Taf. 93 auch als Umrahmung oder als Marmorimitation
Taf. 94 mit der Gliederung und Vertäfelung durch Holz
Taf. 97 zu wetteifern. Oft tritt sie auch mit dem Kamin in Verbindung, sucht überhaupt im 18. Jahrhundert ihre Aufgabe weniger in der drängenden Belastung des Plafonds als in der plastischen Vermittlung von Wand und Decke.

*

Daneben hatte die Raumgestaltung mit der altheimischen *Holzvertäfelung* zu rechnen. In Rathäusern, Zimmern der Gilden und in reich ausgestatteten Bürgerhäusern wurden Wände Taf. 91, 92
und Decken dabei gern mit Holz verkleidet, wie es der gotischen Tradition entsprach. In Schlössern wurde das Holz lieber im Sinne des Steinmaterials als Einrahmung von kostbaren Ledertapeten oder Taf. 89, 90
Gemälden verwendet.

Die Schreiner und Schnitzer erhielten dadurch wichtige Anregungen aus der Architektur. Sie lernten dem Holz mehr Relief abgewinnen und die tragenden und rahmenden Teile vor den flachen Bretterfüllungen zu betonen. Das ist, im Gegensatz zu dem gebundenen Charakter des Aalborger Zimmers vom Jahre 1620, die Bedeutung Taf 89, 90
von Schlossräumen wie vom Audienzsaal Christians IV. zu Rosenborg, der um 1615 entstand, und der einen Ausgangspunkt für die Möbelschnitzkunst des 17. Jahrhunderts bedeutet.

Die Raumausstattung ist dann für lange Zeit bewusst Hand in Hand mit der Ausführung der Möbel gegangen. Das Holz wurde ursprünglich fast ausnahmslos gebeizt, erst die Rokoko-Zeit brachte in ihrem Streben nach lichten Tönen und mannigfachem Spiel der Reflexe Politur, Lackierung und Vergoldung zu wachsender Bedeutung. Dadurch tritt die Wand in einen ausgeprägten Zusammenhang zur Decke, deren *Stukkatur* die Taf. 102–105
Motive der Holzschnitzerei gelegentlich direkt fort- Taf. 106, 107
zusetzen versucht.

Es ist überraschend, welch freie Lösungen dieser internationale Stil der Schlösser des 18. Jahrhunderts in Dänemark fand. Fredensborg und Amalienborg, dazu Eremitage und Ledreborg sind seine reichsten Beispiele.

Dieses für das 18. Jahrhundert bezeichnende Streben nach einer gleichmässigen Verwendung aller für die Raumausstattung in Frage kommenden Materialien brachte fremde Industrien zur Bedeutung. Besonders unterstützte es in seiner Freude an Glanz und mannigfacher Verteilung des Lichterspieles die Verwendung von Spiegeln und geschliffenem Glas an Decken und Wänden. Es förderte auch heimische Industrien, denn die Aufstellung schimmernder

Vasen und Figuren aus Fayence und Porzellan wurde als ein Teil der Einrichtung aufgefasst. Sie förderte auch die in Dänemark unter ständiger Beziehung zu Deutschland so reich entwickelte
Taf. 108 Schmiedekunst, indem sie für Geländer, Balkone und Oberlichter die feinsten Filigrane bestellte. Vor allem aber brachte der Sinn des 18. Jahrhunderts für die Verschiedenartigkeit der Materialien, sowie sein Widerwille gegen Schwere und Ueberladung die Erlösung von der übertriebenen Anhäufung plastischer, den Steinfassaden entnommener Motive auf die Möbelstücke.

Man lernte einsehen, dass sich in den Gliederungen
Taf. 110, 111 der Türen, den Profilen von Kehlungen, Pfosten
Taf. 112, 113 und Pfeilern, in den Windungen der Treppen, in der Reliefierung der Türen plastisches Verständnis oft besser verwerten lässt, als in der Anbringung von Figuren, welche die Kamine und Schränke überreich belasten.

Mit dieser Verinnerlichung des plastischen Empfindens, die uns an Erlebnisse der Zeit um 1900 denken lässt, wurde die Raumkunst des 18. Jahrhunderts von der architektonischen Kühle der Renaissance befreit und zu organischem Leben erweckt.

Taf. 101 Die Betrachtung der Räume erläutert derartige Gesichtspunkte am besten. Der Vorraum von Schloss Vamdrup erscheint wie das Innere eines kubischen Gebildes, während die Säle der alten Bibliothek noch wie ein Spiel mit Elementen der Aussenarchitektur wirken.

*

Die Übertragung von Motiven der Aussenarchitektur auf die Ausstattung der Innenräume trat im 18. Jahrhundert zurück.
Taf. 104 Die Kamine wurden niedriger gebildet und gern in der Ecke angebracht. Die offene Heizung wurde
Taf. 117, 192, 193 durch den Gebrauch von Öfen verdrängt, die zumeist aus Gusseisen gefertigt, und gern in Ecknischen aufgestellt wurden. Die Tür erhielt weniger
Taf. 107, 109, 112, 113 durch ihre Umrahmung als durch die Ausstattung der Flügel Bedeutung. Auch für die Aussenfassaden bekam die Holzarbeit der Tür grösseren Wert, zumal wo die Anbringung von Oberlichtern und Fenstern eine Gliederung durch Sprossen und Ornamente ermöglichte.

In der klassizistischen Kunst zu Ende des 18. Jahrhunderts ist infolge der Zierlichkeit alles im Bau verwandten Holzwerkes ein einzigartiger Zusammenklang von Raumausstattung und Möbeln erreicht. Am vollendetsten ist diese Einheitlichkeit im Innern des Schlösschens Liselund ausgeprägt. Taf. 114—117

Bestimmt wird das Ganze durch den Reiz der fein- Taf. 73, 164—166
sprossigen, lackierten Möbel, hinter deren Wirkung 170, 171
die Gestaltung der Wand zurückzutreten scheint. Aber sie klingt als leise Begleitung im bedachten Geschmack einer Türumrahmung, in der Zartheit des Sprossenwerkes, hinter dessen Gitter das Grün des auf die Klippen von Möen gezauberten Parkes leuchtet, und in dem abgestimmten Zusammenschluss der einzelnen Räume zu einem einheitlichen Gebilde.

Der Speisesaal hat eine strenge Gliederung durch Taf. 115, 116
Pfeiler, zwischen denen sich in zierlichem Schwung die Bogen der Türumrahmungen spannen; Spiegel und Konsole sind im Gegensatz zu den drei leichten Türen, die den Raum dem Garten einzufügen scheinen, ruhig und geradlinig gehalten. Im Em- Taf. 116
pfangsraum tritt die Wand belebter und bunter hervor: sie ist in bemalte Felder geteilt, die auch oberhalb der Türen und Nischen den Raum einheitlich durchführen. Beleuchtungskörper und Spiegelrahmen sind zart wie Blumenguirlanden; mehrere Sofabänke und leicht bewegliche Stühle ohne Stege geben der Einrichtung eine gesellig heitere Stimmung.

Im Wechsel dazu erscheint das Schnitzwerk der Taf. 114
Wand des Affenzimmers, das den schlichten dunklen Möbeln einen guten Ausgleich schafft.

Mit Liselund ist eine Höhe der Wohnkunst erreicht, die sehr wohl zum Ausgangspunkt einer neuen Entwickelung hätte werden können. Aber geschichtlich bedeutet es einen Abschluss, ein letztes Beispiel der durch Frankreich bedingten Einrichtungskunst, welche die Wand zum Hintergrund zu machen wusste und den frei im Raum stehenden Möbeln grössere Bedeutung gab.

In die Empire-Kunst drängen sich, ihrem nach- Taf. 119-121
ahmenden Charakter entsprechend, wieder Übertragungen architektonischer Motive für die Gestaltung der Innenräume und der Möbel in grosser Fülle ein. Die antike Tempelfassade wird das Hauptvorbild. Wie sie das Äussere der Kirchen und Häuser bestimmt, so gliedert sie die Wände der Räume, und sucht die Fülle des aus der Antike gewonnenen Wissens möglichst zu verwerten. Man kennt die Wände Pompejis und nutzt ihre deko-

rativen Phantasien, man überträgt die Vasenmalerei auf die Möbel und Abildgaard schafft damit einen eigenen Stil, den man ein pompejanisches Empire nennen könnte. Man liebt die Gemmen, verbreitet sie in Abgüssen wie in Kupferwerken, und Thorwaldsen überträgt ihren scharfgeschnittenen Reliefstil auf seine Plastik. Nichts ist bezeichnender für das Gelehrtenhafte der Richtung als diese Ausnutzung, die auf Material und Konstruktion oft wenig Rücksicht nimmt.

Ihre Triumphe feiert diese neue Kunst im Palais
Taf. 119, 120 Erichsen zu Kopenhagen. Ein Zimmer von Liselund ist ohne Möbel undenkbar, hier jedoch ist die Einrichtung leicht wegzudenken, da die Wände selbst überreich ausgestattet sind. Sie sind in feinem Relief gegliedert, die Pfeiler füllen sich mit Rankenwerk, die Gesimse mit Guirlanden, hoch oben schweben Genien, und häufig sind auch die Türen mit Malerei bedeckt. Die Farben sind die der römischen Antike: der Gegensatz von Schwarz und Rot, Blau und Gold, dazu das in Dänemark so gern verwandte Weiss.

In besonders hohem Grade muss man die Empire-Kunst Dänemarks nach ihrem Farbengeschmack beurteilen: er bedeutet eine Reaktion gegen die überzarte Neigung zu matten Tönen, und bringt zugleich ein gesteigertes Verständnis für die Schönheit des polierten Holzes, das den weissen Lack der Möbel der Zopfzeit mehr und mehr zurückdrängt.

III. DIE MÖBEL

Will man die Raumkunst der südlichen und der nordischen Länder als Gegensätze erkennen, so kann man sagen: die südliche Raumkunst sucht möglichst den Zusammenschluss der einzelnen Teile zu einer Einheit zu betonen, während die nordische die Einzelteile vom Ganzen als selbständige Gebilde absondert und in sich zum Abschluss bringt. Charakteristisch erscheint dafür, wie Kirchenchor und Seitenkapellen, ja sogar Kanzeln und Gestühle möglichst als Gebilde für sich abgetrennt und ausgebaut werden.

Dies Streben entspricht der beim alten germanischen Haus und in Abhängigkeit davon beim Bauernhaus üblichen Raumbildung, indem hier ein grosser um den Herd konzentrierter Raum einzelne Abgrenzungen und Anbauten für Stallungen, Kammern und Wirtschaftszwecke erhält, welche je nach Bedarf im Laufe der Zeit vermehrt und verändert werden können.

Aus solchen Einzelverschlägen haben sich auch die Kastenmöbel in der für den Norden charakteristischen Form entwickelt. So ist die *gotische Form des Schrankes* — wo es sich nicht, wie Taf. 125, 127 bei vielen Kirchenschränken und Monstranzhäusern um eine Nachbildung einer Kirche oder eines Turmes in Holz handelt, — ursprünglich als ein Taf. 124, 125, 132 Wandverschlag aufzufassen, dessen Türen viel kleiner sind, als der Raum, den sie öffnen. Die *Truhe* bedeutet zunächst die Raumausnutzung der längs der Wände laufenden Sitze, das *Bett* einen Verschlag, den man durch Holztüren mit durchbrochenem Gitterwerk oder durch Vorhänge schloss.

Alle diese Möbel haben sich an der Wand und als Teil der Wand entwickelt, also im engsten Zusammenhang mit dem Haus und dessen Vertäfelung. Daneben verlangt die Einrichtung freistehende Möbel, wie die Sitze des Hausherrn und der Hausfrau, die nahe dem Herd und gegenüber dem Eingang stehen und gelegentlich durch Stufen erhöht und als Truhen ausgebildet sind. Dazu kommen leichtbewegliche Schemel und Tische. Die *Tische* wurden erst vom späten Mittelalter an zum Mittelpunkt bestimmter Räume, besonders des Esszimmers. Ursprünglich standen sie vor einer Wandbank oder sie waren aus Böcken gebildet, die erst zum Essen vor die Sitze getragen und mit der Anrichteplatte beschwert wurden.

*

Diese beiden Richtungen: die Entwickelung der Möbel an der Wand und das Streben nach der Gewinnung beweglichen Hausrates geben die Grundlinien der Entwickelung.

Innerhalb der *kirchlichen Kunst* tritt die Verbindung (Taf. 126, 128) mit der Wandfläche bei den *Gestühlen* zutage. Durch baldachinartige Ausgestaltung der Dächer und Ausbildung der Wangen, gelegentlich auch dadurch, dass diese Wangen mit Türen geschlossen werden, kennzeichnen sie sich als abgeschlossene Raumgebilde, darin den Kanzeln der protestantischen Zeit ähnlich, deren Zugänge meist gleichfalls durch Türen verschliessbar sind.

*

Die *Truhen* sind wohl das erste freistehend gebildete Kastenmöbel. Ursprünglich scheinen sie mit ihrem dachförmigen Deckel wie Häuser gebildet. Auch die fensterartige Gestaltung der Ornamentschnitzerei lässt diesen Zusammenhang erkennen und ist ein Beispiel dafür, wie sehr die künstlerische Gestaltung der Möbel von der Baukunst abhängig war.

Während der *Renaissance* erhalten die *Truhen* (Taf. 131) eine Aufteilung in Pfeiler und Füllungen, ein als Basis wirkendes Untergeschoss und einen horizontalen, meist zur Aufnahme einer Inschrift verwandten Fries. Das plastische Streben der *Spät-Renaissance* führt durch bildnerische Motive die aufsteigende Gliederung über diesen Fries hinaus weiter. Die Felder werden zu Nischen ausgebildet, so dass die Vertiefung des Reliefs kontrastreicher wirkt.

Der Übergang zum *Barock*, der sich durch seine Vorliebe für Knorpelwerk und ähnliche willkürlich zu entfaltende Ornamentgebilde kennzeichnet, verbindet diese Köpfe mit den Säulen zu einem plastisch einheitlichen Gebilde.

Diese Durchsetzung der Möbel mit Plastik, die für das 17. Jahrhundert bezeichnend ist, erklärt sich wohl zum Teil daraus, dass die Bildhauer der protestantischen Länder kaum noch Aufträge für die Kirchen erhielten und dass sich daher viele bildnerische Talente der Tischlerei zuwandten. Aber auch abgesehen von diesem geschichtlichen Grund ist sie als Entwickelung vom 15. bis ins 17. Jahrhundert rein künstlerisch zu erklären.

Anfangs trat das Schnitzwerk der Schränke und Truhen — besonders entwickelt in Norddeutschland und in den Niederlanden — einzig als Füllung auf, mitunter als Rollwerk, oder auch — was für Schleswig und damit auch für Jütland charakteristisch wurde — als flaches Rankenornament auf vertieftem Grunde. Zu diesen Motiven kam dann — wie es das bezeichnende Beispiel der Truhen bereits veranschaulicht hat — das Bestreben, die Nischen zu vertiefen und so die Reliefwirkung des Möbels zu steigern.

Schliesslich bemächtigte sich die Plastik auch der tragenden Teile: erst ornamental, indem sie hier Bauglieder, also Pfeiler oder Säulen, nachbildete dann aber — von Norddeutschland entscheidend beeinflusst — bildnerisch, indem sie aus den Säulen Karyatiden und Hermen machte und die Füllungen als bildnerische Reliefs gestaltete.

Bei den vielen in Dänemark verteilten Schränken dieser Art kann man nicht immer bestimmt sagen, ob sie als heimisch anzusprechen sind. Häufig sind sie aus Deutschland oder Holland importiert, häufig haben sich fremde Meister in Dänemark niedergelassen. Die allgemeine Entwickelung ist aber in ihren Grundzügen für die nordischen Länder gemeinsam.

Diese Verbindung mit Plastik erstreckt sich auch
Taf. 135 auf andere Möbel. Beine von Tischen werden zu wappenhaltenden Löwen, Lehnen und Stollen
Taf. 158, 1 u. 2 der Stühle werden mit bildnerischem Schmuck bedacht.

Die Verschiedenheit des neuen Stiles mit dem ursprünglichen Empfinden der Renaissance erläutert ein Vergleich zweier Lösungen für die gleiche
Taf. 136, 137 Aufgabe, wie etwa der beiden Bettstellen des Nordischen Museums zu Stockholm und des National-Museums zu Kopenhagen.

Die Ornamentik des Stockholmer Möbels sucht architektonisch durch ihren geschlossenen Aufbau die Höhe zu gewinnen. Sie setzt dabei — ähnlich etwa dem Portal von Vorgaard (Taf. 25) — ihre Konstruktion aus einzelnen, nicht für den besonderen Zweck gestalteten Motiven zusammen. Die Längsseiten des Bettes gleichen den Vorderwänden einer Truhe, die Pfosten könnten in einem Überbauschrank ähnliche Verwendung finden, die Wangen erinnern in ihrer unteren Hälfte an Schranktüren, ihr Aufbau an die Bekrönung eines Portales.

Im Gegensatz zu diesem aus vorhandenen Motiven zusammengesetzten Möbel steht Peter Jensens durchaus als plastische Einheit empfundene Arbeit. Die Plastik besteht hier nicht etwa bloss äusserlich in der Verwendung von Figuren, vielmehr in dem kubisch vollendeten Zusammenschluss der Teile, die wirklich alle für dies Möbel geschaffen zu sein scheinen. Wie sich an der unteren Seite aus dem im rechten Winkel orientierten Sockel in diagonaler Stellung die Pfosten entwickeln, um oben wieder den entsprechend der Basis vorragenden Abschluss aufzunehmen und wie dann mit dem Baldachin die Diagonalrichtung durchgeführt wird, das gibt dem Ganzen die einheitliche Kraft, welche die Rhythmen der stark bewegten Figuren und Ornamente energisch verbindet.

*

Das Verständnis für ein Möbel dieser Art wird zugleich das Wesen der nordischen Spätrenaissance erschliessen. Es handelt sich hier nicht um ein Auflösen der Bauformen in Figuren, Fratzen und Schnörkel, vielmehr um den Versuch, mit Hilfe dieses figuralen Schmuckes ein einheitliches Gefüge zu erhalten, das die räumliche Ausdehnung in die dritte Dimension im Sinne der Plastik als Ausgangspunkt des Entwurfes anerkennt. Das 18. Jahrhundert sowie die konstruktive Richtung der modernen Zeit haben diese Bestrebungen im gleichen plastischen Sinne meist ohne Hilfe von figürlichem Zierat fortzusetzen versucht, für das 17. Jahrhundert war die Verwendung der Figur noch eine Notwendigkeit.

Für die Räume der Schlösser musste die Tischlerarbeit mit den Kaminen und Türumrahmungen wetteifern (Taf. 137 gibt eine solche Verbindung), innerhalb der Kirchen galt es, sich zwischen den Gestalten der Altäre und Grabsteine vergangener Zeiten zu behaupten und nur die Verbindung mit

Taf. 138–147 Skulpturen konnte aus dem Gitterwerk der Ka-
pellen und Chorabschlüsse, aus Kanzel, Gestühl
und Orgel gleichberechtigte Kunstwerke machen.
Es entstanden so Gebilde, die wiederum typisch
sind für das Streben nach der Ausbildung einzel-
ner Räume, die innerhalb der einfachen mittel-
alterlichen Kirchen abgegrenzt wurden.

Besonders das Verlangen, die Taufkapellen ab-
Taf. 183–188 zuschliessen, aber die Gitter doch durchsichtig zu
machen, hat (neben dem Schmiedeeisen) den
Schnitzstil zur höchsten Blüte gebracht. Die Figuren
brauchten nicht nur wie bei den Möbeln relief-
artig an den Pfeilern zu erscheinen, sie konnten
Taf. 139 freiplastisch die Säulen ersetzen, oder vor Nischen
Taf. 141 seitlich der Türen stehen und sich auf den Ge-
Taf. 140 simsen der Gitter in bewegtem Umriss innerhalb
der gotischen Wölbungen entfalten.

Taf. 142, 143 Dieser Übergang des Zierats in die freie Luft und
das Streben, die Gesetze der Schwere vergessen
zu machen, gibt besonders den Orgel-Umrah-
Taf. 142 mungen brausendes Leben. Der Ohrmuschelstil
Taf. 143 aus der Mitte des 17. Jahrhunderts aber auch das
Barock der Zeit Christians VI. feiern hier ihre
kühnsten Triumphe.

Am einheitlichsten lässt sich die Entfaltung der
Skulptur bei den Kanzeln verfolgen. Die schrank-
Taf. 129 artige Ausgestaltung mit Säulen und Füllungen,
die ihnen die Tischler der Renaissance gaben, wur-
den immer noch mit Skulpturen belebt. Anfangs
Taf. 144,2 erhielten nur die unteren Teile der Säulenschäfte
Taf. 144,1 145 figürliche Ornamente, später wurden sie zu Hermen
Taf. 146 ausgebildet oder völlig von freistehenden Gestalten
verdrängt. Diese Gestalten verkleiden die Ecken,
füllen die Nischen, drängen sich freischwebend um
die Kanzel und auch als Träger werden Figuren ver-
wandt, die sich aus grotesk ornamentalen Gebilden,
wie dem Teufel Abel Schröders, zu lebensvoller
Erscheinung, wie zum Moses von Holckenhavn
und zum Engel der Trinitatiskirche zu Kopenhagen
erheben.

*

Taf. 147 Die Rokoko-Zeit drängt die Entfaltung der
Figur zurück, dafür bekommt ihr Ornament
um so mehr naturalistische Fülle. Mehr noch
als durch Kanzeln wurden die Kirchen jetzt durch
Taf. 148, 149 den Einbau von Emporen verändert. Freude an
der Entfaltung von Ornamentik und das Streben
nach dem bestimmten Abschluss räumlicher Son-
dergebilde treten auch hier wiederum charakteri-
stisch zutage. Die Verwendung der Plastik scheint
dabei weniger nötig. Was sie der Renaissance-
Regelmässigkeit durch ihre Umrankungen abge-
wonnen hatte, die Überwindung der Ecken, die
Rundung der kubischen Formen und des Ab-
schlusses und durch diese Neuerungen die Ein-
heit der konstruktiven Gestaltung, all das konnte
nun ohne ihre Hilfe fortgeführt werden.

Das Plastische liegt jetzt in dem mannigfachen
Umriss, in der Abeckung und Verwölbung einzel-
ner Teile, in dem Rhythmus der Bewegung zur
Tiefe, der die Möbel bildet.

Es gibt in Schloss Rosenborg Beispiele für Schränke
dieser Art, die ihre Analogie nur in ähnlichen Ab-
sichten des Kunstgewerbes der Zeit um 1890 haben,
als gleichfalls ein Streben nach konstruktiv ein-
heitlicher Bildung der Formen einen Übergangs-
stil erstehen liess, dessen plastische Übertreibung
als eine Reaktion gegen das ärmliche Zusammen-
setzen übernommener Renaissance-Motive nötig
war.

Diese Beispiele aus Schloss Rosenborg, deren Be-
schaffung sich leider nicht hat ermöglichen lassen,
müssten wir vor uns haben, um den Übergang
von Barock-Möbeln zu der neuen Durchbildung Taf. 150, 151
des Rokoko-Stiles besser zu verstehen.

Die Plastik liegt jetzt in der Form; wo sie als Or- Taf. 152–155
nament auftritt, wird sie zum leichten Rankenwerk,
das mehr verzieren als konstruktive Gesetze zum
Ausdruck bringen will. Zu diesen Ornamenten
tritt als weiteres Ziermotiv die Bronze, welche die
Schlüsselschilder und Handhaben sichtbar kenn-
zeichnet. Im Gegensatz zu den früheren Typen der
Kastenmöbel erhalten die Schubfächer an Stelle
der Türen immer grössere Bedeutung.

Seinen Triumph feiert das Streben nach Rundung Taf. 156,
und Schwellung der Form, die das Aufstreben 157, 162
vom Boden und die Aufnahme der Last klar be-
tont, bei den Tischen, und zwar oft weniger bei
den nach französischer Art ornamental verzierten
als bei einfachen Beispielen, die etwas von der
steifen Ruhe und Würde des frühen 18. Jahrhun-
derts beibehalten.

Beim Stuhl und Sessel ist die gleiche Ausbil- Taf. 158, 159
dung zu verfolgen. Aus der Geradlinigkeit der Re-
naissance entwickelt er sich, zumal wenn er mit
Armlehnen versehen wurde, zu einer Gestaltung,
welche in der Rundung der Formen den Körper



Möbelgruppe in Liselund

auf das bequemste aufzunehmen vermag. Die Rücklehne wird dabei, entsprechend englischen Vorbildern, immer niedriger und breiter, die Armlehnen werden nicht mehr mit den vorderen Stuhlbeinen verbunden und biegen weit aus, um dem Sitzenden Bewegungsfreiheit zu lassen. Die Beine verlieren die gerade Form, und an Stelle der gedrechselten Verzierung, die früher der Konstruktion plastisches Leben zu geben versuchte, treten organisch verständliche Durchbildungen, die häufig über Eck gestellt sind, so dass die Gesamtform immer mehr an Rundung gewinnt.

Taf. 160, 162, (102) Zur besseren Gruppierung der Möbel werden gern zwei oder drei Stühle zur Bank verkoppelt. Anfangs scheinen sie noch ungeschickt zusammengesetzt, besonders das Motiv der verschlungenen Lehnen und Beine wirkt unorganisch. Später wird die Trennung durch eingestellte Beine und Kenn-
Taf. 161 (105) zeichnung der Einzel-Lehnen aufgegeben und das Ganze mit einheitlichen Polstern als Sofa zusammengezogen.

Der gewundenen, die Konstruktion begleitenden Ornamentik des Rokoko entspricht die Verwendung reichen Muschelwerkes, zu dem besonders häufig Blattwerk und Blumen treten. Bei den Taf. 160, 161, 162 lackierten Möbeln werden die Ornamente gern durch farbigen, besonders grünen Anstrich oder durch Vergoldung hervorgehoben.

*

Die klassizistische Zeit macht aus den Taf. 163 171.
Möbeln ein feines Ornament. Sie löst die Leh- Taf. 164–165.
nen der Tische, Stühle und Bänke zu zierlichen Gebilden auf, arbeitet innerhalb der Zarge ein durchbrochenes Bandornament heraus, betont die Überschneidung der aufsteigenden und querlaufenden Glieder durch Rosetten und liebt für den Gesamtumriss neben rechtwinkeligen Formen ein Taf. 163, 164 schlankes Oval.

Dies ornamentale Streben führt auch zu einer feinen Taf. 170. 171 (117) Belebung des Rahmenwerkes: wie um die Spiegel, die ja erst durch ihre Einfassung zum Kunstwerk erhoben werden können, Ranken gelegt sind, wie sie an Schleifen hängen, von denen aus Blumengewinde zum Rahmen fallen, all das zeigt ein

Streben, das Möbel seiner Umgebung still und harmonisch einzufügen. Denn erst der Zusammenklang von Möbel und Wand gibt diesen feinen Gebilden einer verwöhnten Zeit den letzten Reiz.

*

Taf. 172—181 Die Empirekunst sucht über die feingliedrig ornamentale Art der klassizistischen Zeit hinaus zu energischeren Formen zu gelangen. Die Gliederungen werden konstruktiv bestimmt, die Ornamente ausgesprochen in Form und Inhalt. Entgegen dem zwanglosen Verteilen der Möbel am Ende des 18. Jahrhunderts, das einer Zeit gesellschaftlicher Lebendigkeit entsprach, setzt sich für die Art der Einrichtung ein bürgerlich gediegenes Streben durch, das jedem Möbel seinen bestimmten Platz im Zimmer anweist.

Taf. 180, 181 (172) Da ist das Sofa, das der gesamten Gruppierung den Ausgangspunkt gibt. Es ist nicht mehr das leichtbewegliche Möbel der Zopfzeit, vielmehr ist es reich ausgebildet, breit und bequem. Seine Lehnen sind häufig als Kästen ausgenutzt oder es steht in einem seitlichen Umbau mit Fächern.

Vor dem Sofa steht ein Tisch mit schweren Beinen, der sich für grössere Geselligkeit durch Klappen oder Auszüge erweitern lässt; um den Tisch fügen sich Sessel und Stühle.

Gewöhnlich sind noch die Ecken fest bestimmt, vor Taf. 174 allem aber ist der Fensterplatz des Wohnzimmers für den Nähtisch der Hausfrau ausgenutzt.

Die Möbel sind meist poliert, so dass man sie ordentlich putzen kann; sie sind dauerhaft und gediegen, denn die Aussteuer, für die sie erworben sind, soll durch ein ganzes Leben der Stolz der Besitzerin bleiben.

Neben diesen bürgerlichen Empfindungen, die der Möbelkunst des beginnenden 19. Jahrhunderts ihr Gepräge geben, treten dann Schöpfungen, in denen Taf. 173, 176, 179 sich der Wille einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit ausspricht. So stehen wir bei Entwürfen Abildgaards oder bei den Möbeln, die wir im Thorwaldsen-Museum und innerhalb des neuerbauten Hirschsprung-Museums finden, im Mittelpunkt des auf die Antike gerichteten Bildungsstrebens, das Griechenland und Rom lebendig werden lassen wollte.

Doch damit beginnt bereits die rückschauende Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts, die wohl nur in Hinblick auf ihre Vorarbeit für die Kunst der neuesten Zeit gerecht gewürdigt werden könnte.



Kopenhagen Volksmuseum. Gruppe von Kopenhagener Porzellan der klassizistischen Zeit

REGISTER

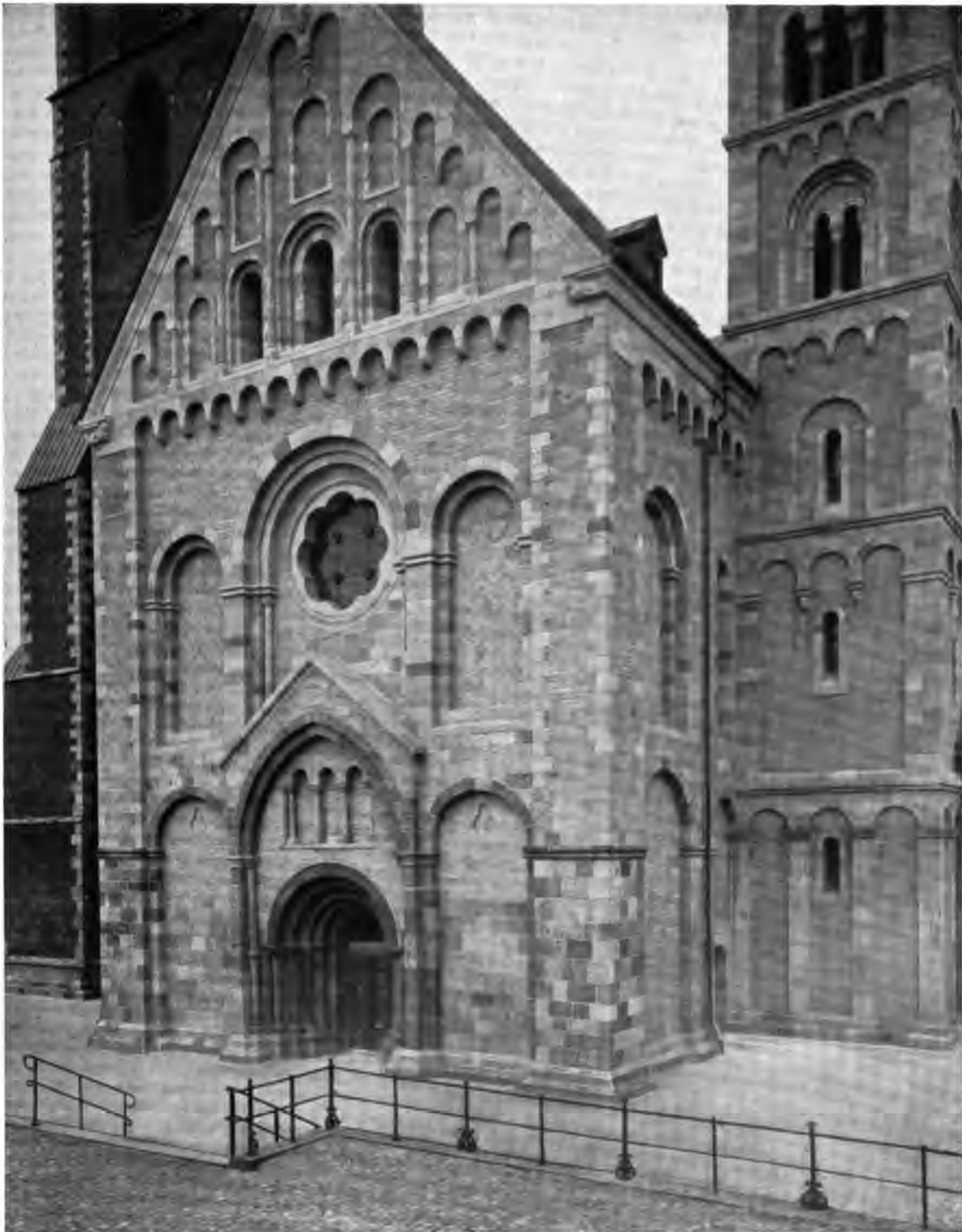
Einige in der Beschriftung der Tafeln vorhandene Druckfehler sind im Register berücksichtigt. (Vgl. T. 5, 16, 25, 72, 132, 186, 187).

*DIE AUFNAHMEN
ENTSTAMMEN ZUM GRÖSSTEN
TEIL DEM ATELIER DES HERRN CHR. HUDE
ZU ROSKILDE. AUCH DIE FIRMEN J. LAURBERG & GAD,
CHR. NEUHAUS EFTF., SOWIE WINKEL & MAGNUSSEN ZU
KOPENHAGEN HABEN MATERIAL GELIEFERT. VON DEN MEISTEN
IN DIESEM BANDE ABGEBILDETEN GEGENSTÄNDEN KANN
DER VERLAG PHOTOGRAPHIEN IM FORMAT VON
15×20 CENTIMETER UND GRÖSSER
LIEFERN*



Aalborg. Westportal der Frauenkirche

Rest der romanischen Kirche, dem Neubau (1872--78) eingefügt. Material: Granit



Ribe. Westfassade der Domkirche

1176 im Anschluss an rheinische Vorbilder begonnen. Material: Andernacher-Stein



Ribe. Choransicht der Domkirche

Chor 12. Jahrhundert, Turm um 1300, Seitenschiff 15. Jahrhundert



Bornholm. St. Ols-Kirche 13. Jahrhundert



Bjernede bei Sorö. Rundkirche um 1170



Bornholm. Südportal der Kirche zu Aakirkeby 12. Jahrhundert

Material: Granit und Kalkstein (Cementstein)



Kalundborg, Frauenkirche. Backsteinbau um 1170



Villsev. Choransicht der St. Nicolaus-Kirche



Storehedinge (Seeland). Kirche

Begonnen im 12. Jahrhundert, restauriert 1854 und 1895



Ribe. Inneres der Domkirche

Emporenkirche nach rheinischem Vorbild. 12. Jahrhundert. Altar 19. Jahrhundert



Tvede (Amt Randers). Inneres der romanischen Kirche

Vom Chor aus gesehen



Bornholm. (Vester Herred) Nylarskirche

Vom Chor aus gesehen



1. Aastrup (Amt Svendborg)



2. Magleby (Auf Möen)



3. Löjtofte (Amt Maribo)



4. Aakirkeby (Auf Bornholm)

Romanische Taufsteine in Granit (1 u. 3), Kreidestein (2) und Sandstein (4) aus dem 12. und 13. Jahrhundert



Roskilde. Westfassade der Domkirche

Backsteinbau. Im 13. und 14. Jahrhundert unter Einfluss belgischer Vorbilder erbaut



Aarhus. Domkirche (St. Klemens-Kirche)

Um 1200 gegründet, im 15. Jahrhundert vollendet, im 19. Jahrhundert restauriert. Seitenansicht mit Blick auf den Hallenchor



Roskilde. Kapelle des Bischofs Oluf Mortensen



Helsingör. Marienkirche

Spätgotische Backsteinbauten unter Einfluss norddeutscher (Lübecker) Architektur



Naestved. (Amt Praestö). Choransicht der Peters-Kirche

Restauriert 1885



Lillehedinge. (Amt Praestö). Gotische Backsteinkirche



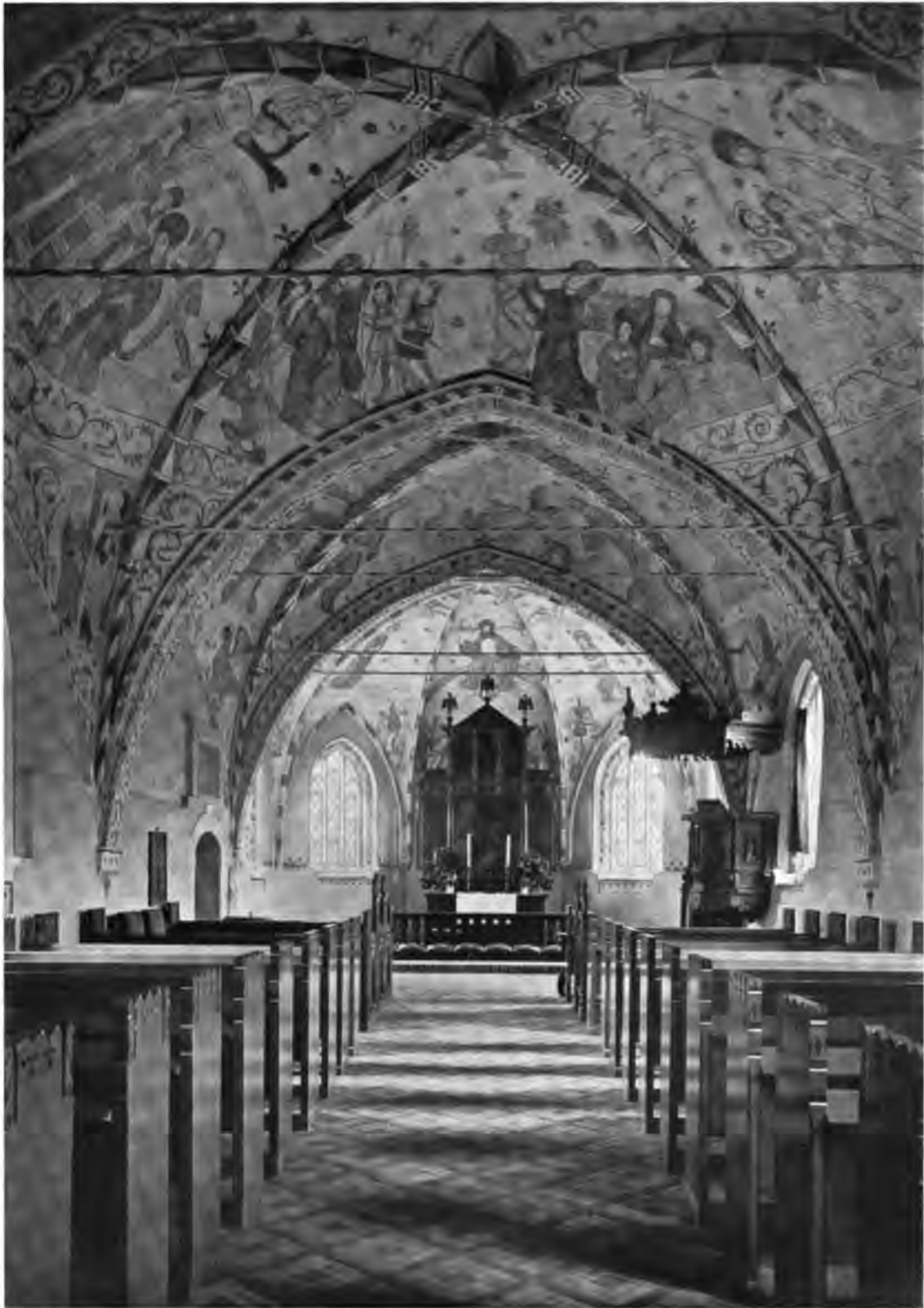
Aarhus. Seitenschiff der Domkirche

Vom Chor aus gesehen



Roskilde. Chorumgang der Domkirche

Übergangsstil. Aussen gotische Strebepfeiler



Kjettinge (Amt Maribo). Inneres der Kirche

Kalkmalerei aus dem 15. Jahrhundert, wiederhergestellt 1897



Kieldby (Insel Möen). Inneres der St. Andreas-Kirche

Kalkmalerei aus dem 15. Jahrhundert, wiederhergestellt 1890



Hesselagergaard, Herrenhaus. Erbaut 1538



Hesselager, Kirche. Umgebaut unter Einfluss des Schlosses



Schloss Egeskov (Südseite)

Backsteinbau aus der Mitte des 16. Jahrhunderts



Vallö (Amt Praestö). Frontseite des Schlosses. Ende des 16. Jahrhunderts

Aufnahme nach dem Brand von 1893



Schloss Lystrup. (Amt Praestö). 1579

Erbaut unter Einfluss der holländischen Renaissance



Hollufgaard (bei Odense). Renaissance-Schloss 1577



Lövenborg (Amt Holbaek) um 1600

Ansicht von Südwesten



Rosenholm

West- (und Nord-)Seite des Schlosses. (Erbaut 1559—67)



Vemmetofte

Südseite des Schlosses (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts)



Vallö. Renaissance-Giebel vom Jahre 1590



Sparresholm. (Amt Praestö). Renaissance-Treppe



Frederiksborg. Renaissance-Portal



Lindenborg. Renaissance-Fenster 1583



Vorgaard. (Amt Hjörring). Portal der Durchfahrt vom Jahre 1588. Frontseite



Schloss Kronborg bei Helsingör



Schloss Kronborg. Hofansicht

1577—84 erbaut unter Friedrich II. von A. v. Opbergen aus Mecheln. 1631—40 unter Christian IV. erneuert

Material: Sandstein. Restauriert um 1870—80

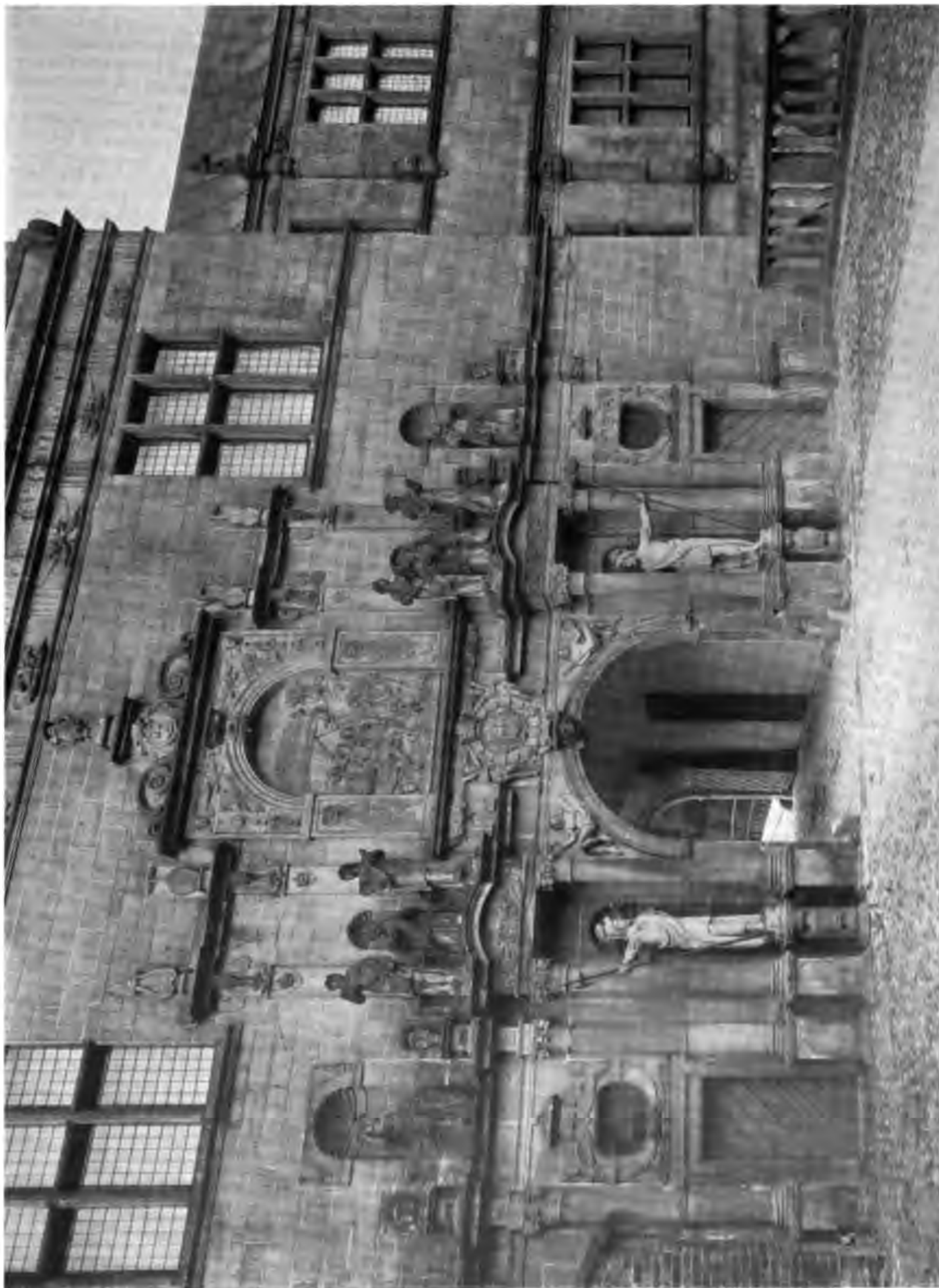


Schloss Frederiksborg bei Hilleröd



Schloss Frederiksborg. Hofansicht mit Nachbildung des von den Schweden geraubten Neptunbrunnens von Adrian de Vries (1623)

1602—25 unter Christian IV. erbaut von J. van Freiborg und Hans van Steenwinkel d. J.



Schloss Frederiksborg. Haupt-Portal mit Wappen Christians IV.



Frederiksborg. Brücke zum Schlosshof und Arkadenreihe

Arbeit Hans van Steenwinkels des Jüngeren (1587–1639)



Schloss Kronborg. Turm der Schlosskirche

Blick auf den Sund und auf die Küste von Schweden



Schloss Frederiksborg. Äussere Türme

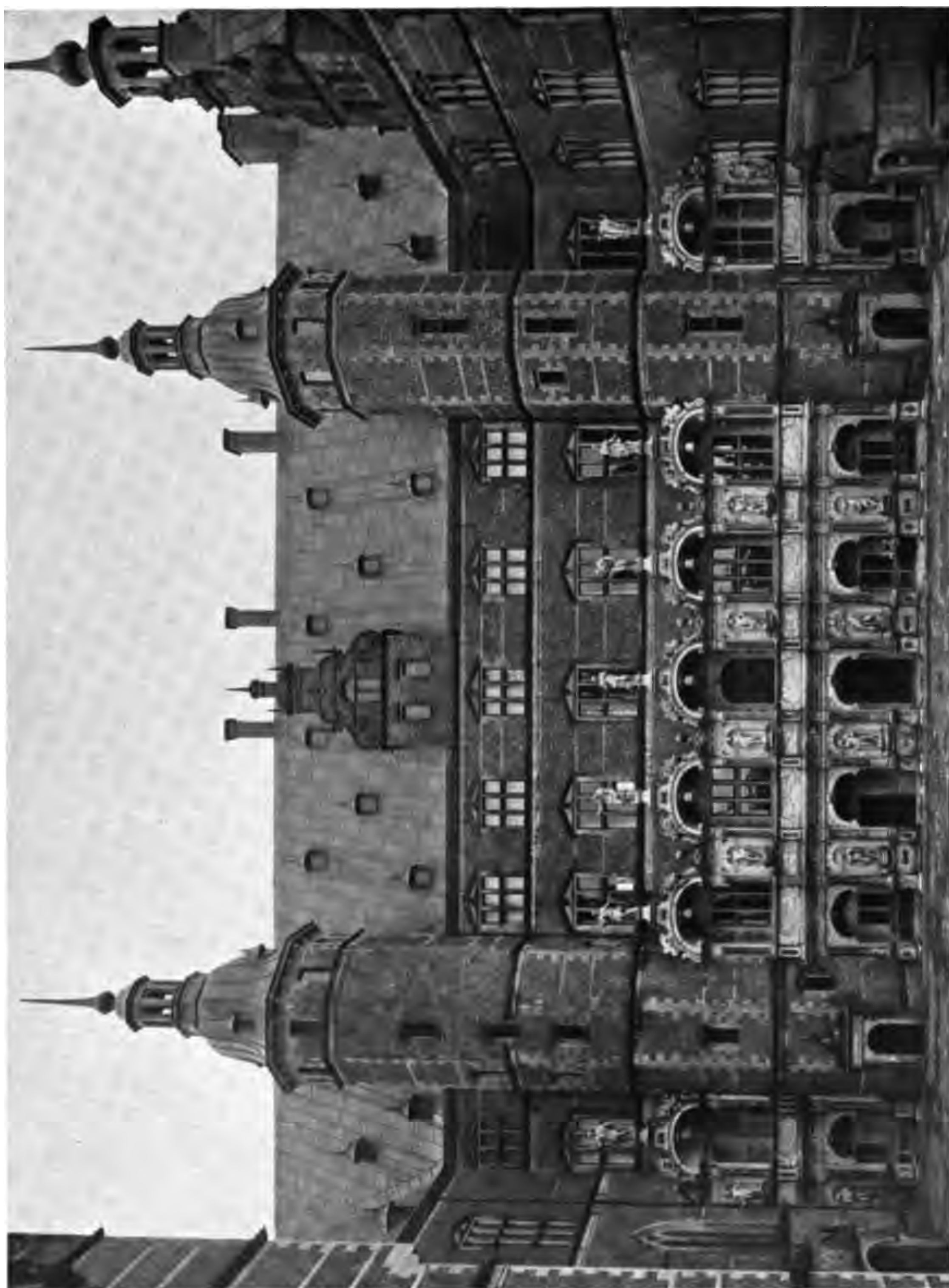


Kopenhagen (Christianshavn). Erlöserkirche. 17. Jahrhundert

Am Turm die im 18. Jahrhundert zugefügte Spiraltreppe



Kopenhagen. Turm der Petrikirche



Schloss Frederiksborg. Hofansicht

(Die Lauben Steenwinkels um 1880 völlig erneuert)



Ulstrup. Torfahrt des Schlosses, 1617



Kopenhagen. Helligaandskirche. Südportal, 1620



Kronborg. Nischenfigur (König David) vom Schlossportal



Aalborg. Eingang zur Schwanenapotheke



Kopenhagen. Börse

1619–24 erbaut von Lorenz († 1619) und von Hans van Steenwinkel d. J.



Aalborg. Schwanenapotheke, 1623–24

Erbaut für den Handelsherrn Jens Bang



Kopenhagen. Westfassade der Börse

Beispiel niederländischer Renaissance



Kopenhagen. Holmenskirche. Erbaut 1619, erweitert 1641



Kopenhagen. Portal am Hof zur Holmenskirche 1704



Roskilde. Kapelle Christians IV. an der Nordseite des Domes

1613 von Hans van Steenwinkel erbaut



Kopenhagen. Schloss Rosenborg. Südseite

Erbaut 1610—17 als Sommerresidenz für Christian IV.



Schloss Frederiksborg. Durchfahrt zur Schlossbrücke

1736, Turm 17. Jahrhundert



Aarhus. Fachwerkbau



Naestved. Apostelhaus



Ribe. Fischerstrasse



Ärösköbing



Aalborg. Fachwerkhaus



Kjöge. Kirchstrasse



Randers. Vestergrave

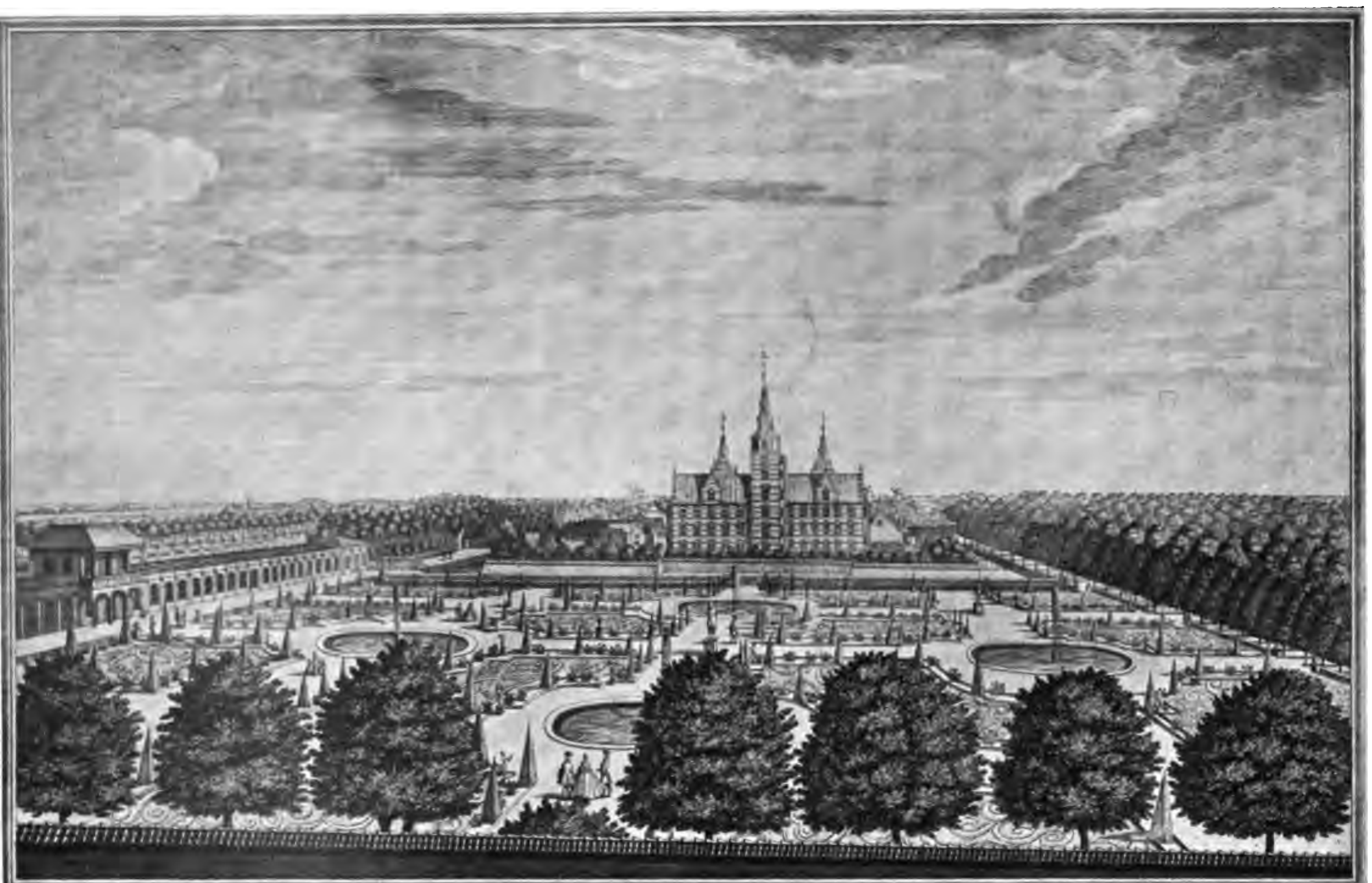


Nörup (Jütland)



Sal (Jütland)

Dorfkirchen mit Friedhof



Prospect af Rosenborg Slott og Have. Vuë dù Chateau de Rosenbourg et de son Jardin. Prospect von dem Rosenburger Schloß und Garten.

Ansicht vom Schloss Rosenborg. Westseite

Aus Thurah's dänischem Vitruv



Ansichten des alten Marktes zu Kopenhagen um 1750

Aus Thurah's dänischem Vitruv



Ansicht vom Schloss Christiansborg im 18. Jahrhundert

(Aus Thurah's dänischem Vitruv). Vor dem Brande von 1794



Prospect af det Kongl: Slott Christiansborg imod Hoved Indgangen. — *Vue du Château Roial de Christiansbourg vers la Principale entree:* — *Prospect von dem König: Schloß Christiansbourg gegen dem haupt-Einfahrt—*

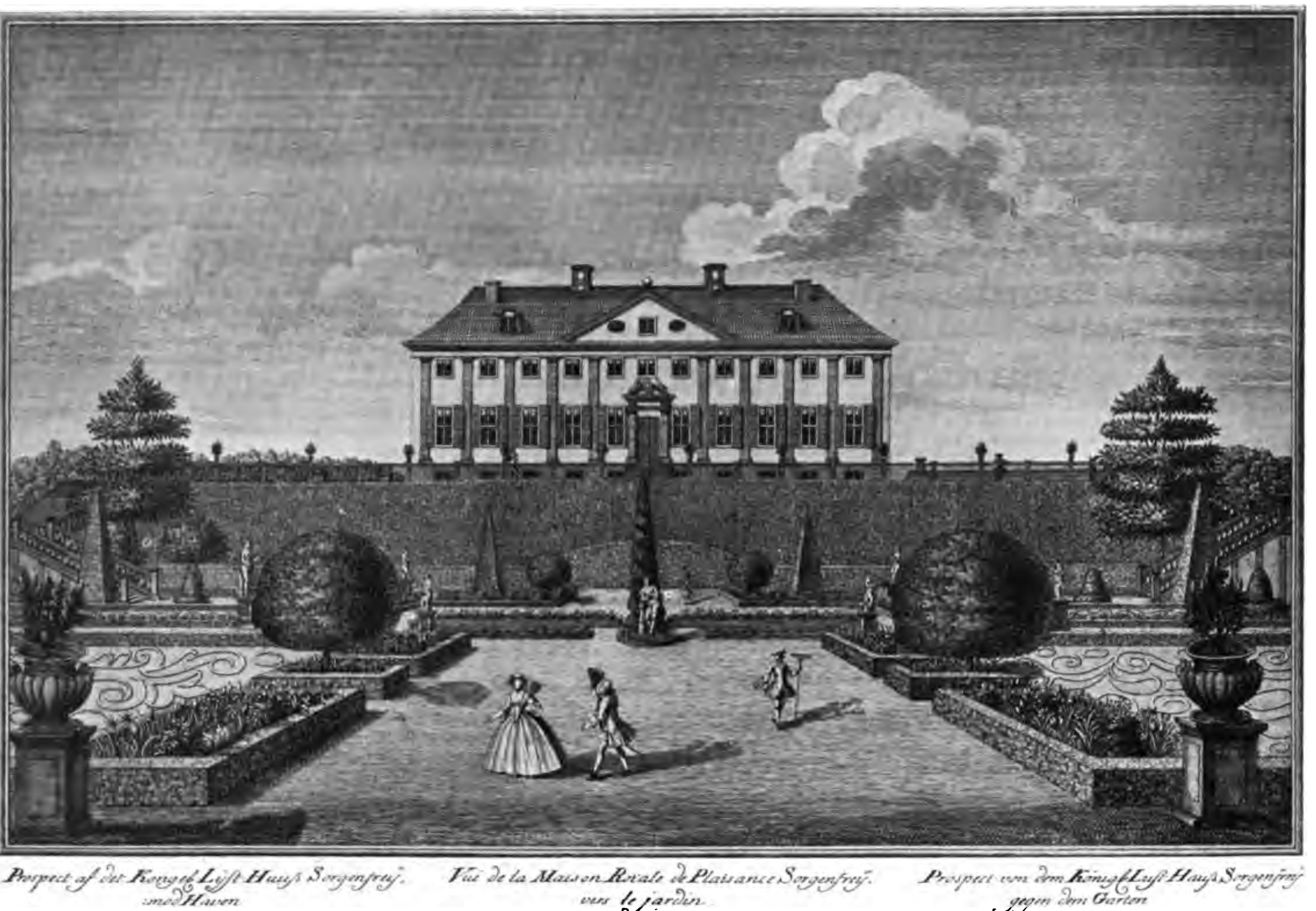
Ansicht vom Schloss Christiansborg im 18. Jahrhundert

(Aus Thurah's dänischem Vitruv). Vor dem Brande von 1794



Ansicht des Königlichen Lusthauses Frydenlund

Aus Thurah's dänischem Vitruv



Schloss Sorgenfrei

Nach Thurah's dänischem Vitruv



Kopenhagen. Schloss Charlottenborg

Ende des 17. Jahrhunderts



Randrup (Amt Aalborg). Hofanlage mit drei Flügeln

Mittelbau vom Ende des 17. Jahrhunderts



Kopenhagen. Schloss Frederiksberg

Um 1700



Horsens Apotheke

Erbaut 1736



Amalienborg mit Reiterbildnis Friedrichs V.

Das Denkmal von J. Fr. Saly aus Valenciennes (1768). Rechts die Amaliegade



Kopenhagen. Schloss Amalienborg

Einer der vier von N. M. Eigtved erbauten Adelspaläste



Kopenhagen. Prinzen=Palais

Erbaut 1743 von N. M. Eigtved (1701—54)



Kopenhagen. Schloss Christiansborg. Marmorbrücke nach dem Prinzen=Palais

(Zeit Christians VI. 1730—46)



Kopenhagen. Palais Thott

Im 18. Jahrhundert umgebaut



Kopenhagen. Eckhaus in der Bredgade. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

(Die rechts einbiegende Frederiksgade führt von der Marmorkirche nach Schloss Amalienborg)



Kopenhagen. Frederiks=Hospital

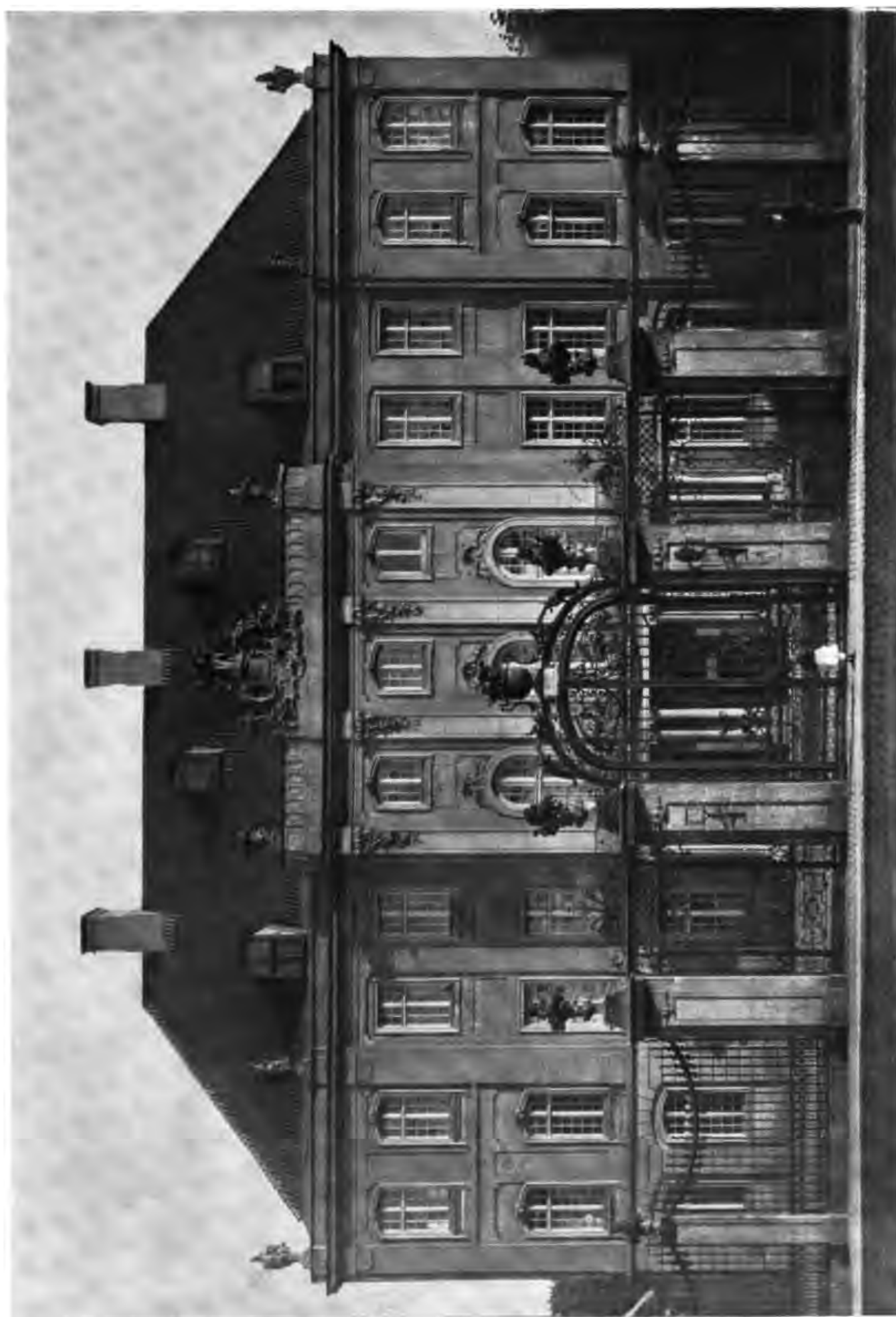
(Mitte des 18. Jahrhunderts von M. Eigtved und A Thurah erbaut)

Ansicht von der Bredgade



Kopenhagen. Soelvgaden=Kaserne

1765—69 von Jardin erbaut



Kopenhagen. Palais Schimmelmann

1761 von N. Eigtved erbaut



Kopenhagen. Amaliegade 15

Erbaut im Jahre 1754



Kopenhagen (Christianshafen)

Früher ostasiatische Kompanie



Overgaard. Portal des Turmes. 1730



Horsens (Amt Aarhus). Portal des Lichtenbergischen Hauses 1744



Kopenhagen. Portal des Assistens-Hauses um 1765



Kopenhagen. Portal von Schloss Christiansborg



Kopenhagen, Frederiksberg. Wohnhaus aus dem 18. Jahrhundert in der Alégade



Viborg. Stiftsamtshaus. Erbaut 1757



Kopenhagen. Häuserreihe bei Nyhavn



Kopenhagen (Christianshavn)



Schloss Fredensborg

Erbaut unter Friedrich IV. (1699—1730)



Fredensborg. Schlosskapelle um 1720



Schloss Eremitage im Tiergarten

1736 von Laurids de Thurah erbaut



Christianssaede (Amt Maribo) um 1690



Schloss Ledreborg (bei Roskilde). Einfahrt.

Mitte des 18. Jahrhunderts



Ledreborg. Parkfassade

(Vergleiche S. 69, 72 und 75)



Schloss Lerchenborg (Amt Holbaek)

Erbaut 1742



Ledreborg. Parkfassade.

Mitte des 18. Jahrhunderts



Schloss Glorup (Amt Svendborg)

Erbaut im Jahre 1765. Hofanlage mit vier Flügeln



Schloss Dronninglund

Bauzeiten Ende 17. und Ende 18. Jahrhundert. Hofanlage mit drei Flügeln



Schloss Frydenlund. Sommersitz des Ministers Struensee



Schloss Marienlyst bei Helsingör

Erbaut von N. H. Jardin (1720—99)



Ledreborg. Pavillon am Eingang



Sorö. Ingermanns-Haus



Aalborg. Gartenhaus



Liselund. Erbaut 1792



Liselund. Norwegische Hütte

Ende des 18. Jahrhunderts



Marienlyst. Pförtnerhaus



Fredensborg. Eines der beiden am See gelegenen Teehäuser



Ledreborg. Einfahrt zum Park

Mitte des 18. Jahrhunderts



Kopenhagen. Einfahrt zu Kongens Have. 1805



Marienlyst



Fredensborg



Fredensborg



Ledreborg. Vase vom Schloss Amalienborg



Fredensborg. Vase im Marmorgarten



Kopenhagen. Pavillon des Schlosses Amalienborg um 1760



Kopenhagen. Herkules-Pavillon im Park von Rosenborg (1773)



Kopenhagen. Das gelbe Palais

Ende des 18. Jahrhunderts



Kopenhagen. Palais Erichsen

Erbaut von Harsdorff 1799



Kopenhagen. Reihenhaus vom Anfang des 19. Jahrhunderts



Kopenhagen. Reihenhaus am Gammeltor



Kopenhagen. Häuserreihe am Strand gegenüber Schloss Christiansborg



Kopenhagen. Die Kolonnaden von Schloss Amalienborg

Erbaut von K. Fr. Harsdorf (1735–99)



Kopenhagen. Das Gerichtshaus (Domhaus)

Erbaut 1805–15 von C. F. Hansen



Kopenhagen. Portal am alten Rathaus



Kopenhagen. Am alten Rathaus. 1805—15



Fredericia. Michaeli-Kirche vom Jahre 1828



Stege (Insel Möen). Einfahrt eines Hofes



Kopenhagen. Schlosskirche

(Von Chr. F. Hansen 1826)



Kopenhagen. Frauenkirche 1811—29

Von Chr. F. Hansen (1756—1845)



Kopenhagen. Inneres der Frauenkirche

Die Plastiken von Thorwaldsen (1821—27)



Kopenhagen. Inneres der Schlosskirche



Kopenhagen. Strassenansicht. (Prindsessegade)



Schloss Frederiksborg. Rittersaal („Rose")

Fünf Marmorsäulen, Vertäfelung Ebenholz, Ledertapete, Decke Stuck, Rüstungen aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges



Kopenhagen. Schloss Rosenborg. Audienzsaal Christians IV. (König 1596–1648)

Eichenholz-Vertäfelung, Gemälde von Momper und Breughel, Decke aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, Sandsteinkamin vom Jahre 1615



Aalborg. Museum. Renaissance-Vertäfelung vom Jahre 1620. Der Schrank vom Jahre 1639



Aalborg. Museum. Tür vom Jahre 1620



Schloss Frederiksborg. Der geheime Gang

Unter Christian V. vollendet. Stukkatur von Jacob Holländer (Jan Wilckens van Verell)



Kopenhagen. Schloss Rosenborg. Das marmorierte Zimmer

Zeit Friedrichs III. (1648—70) und Christians V. (1670—99). Tisch von Friedrich III.



Kopenhagen. Alte Bibliothek. Stuckdecke. Zeit Friedrichs III.



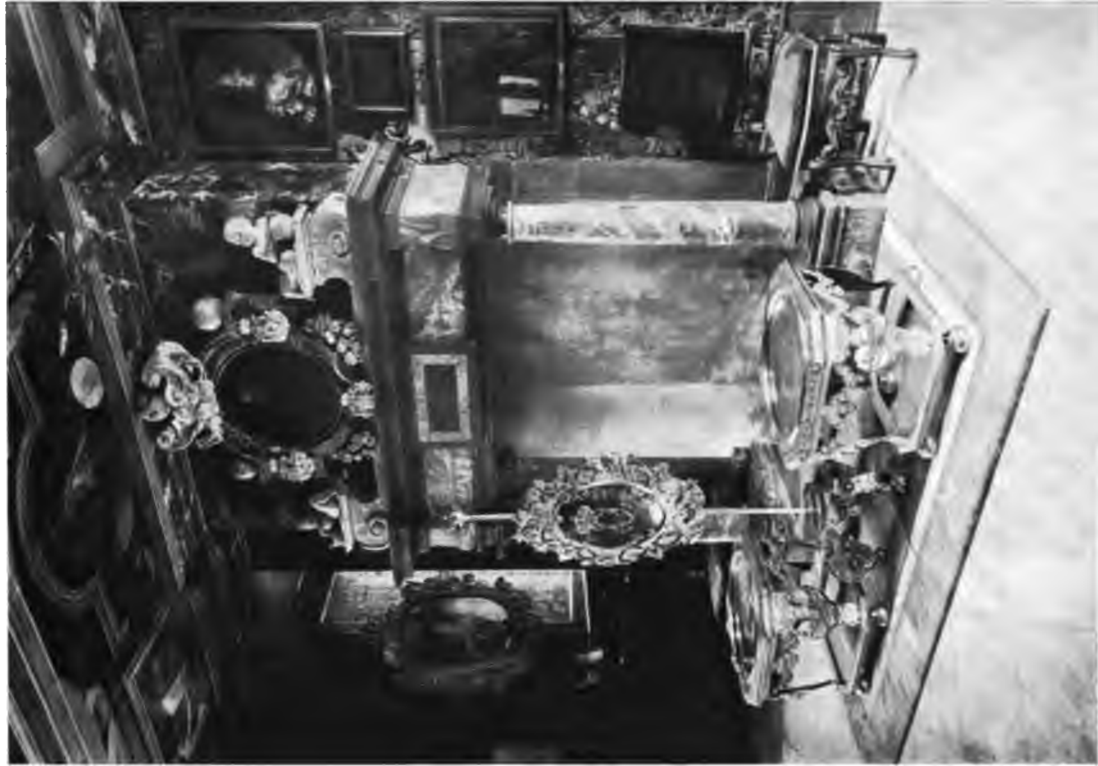
Kopenhagen. Schloss Rosenborg. Stuckdecke des marmorierten Zimmers



Kopenhagen. Schloss Frederiksberg. Stuckdecke. Anfang des 18. Jahrhunderts



Clausholm (Amt Randers). Stuckdecke um 1730–40



Rosenborg. Marmorkamin mit Bildnis Christians V. (1670—99)



Kronborg. Marmorkamin aus der Zeit Christians IV.



Vemmetofte. Kamin



Kronborg. Kamin



Aarhus. Halle im Bürgermeister-Hof um 1700



Schloss Vamdrup (Amt Ribe). 18. Jahrhundert



Kopenhagen. Alte Bibliothek. 18. Jahrhundert



Schloss Fredensborg. „Havesal". Stuckdecke von Brenno um 1720

Wandverkleidung und Möbel im Rokokostil



Schloss Eremitage. Rittersaal. Raumausstattung um 1736. Möbel aus späterer Zeit

Vergleiche Seite 67



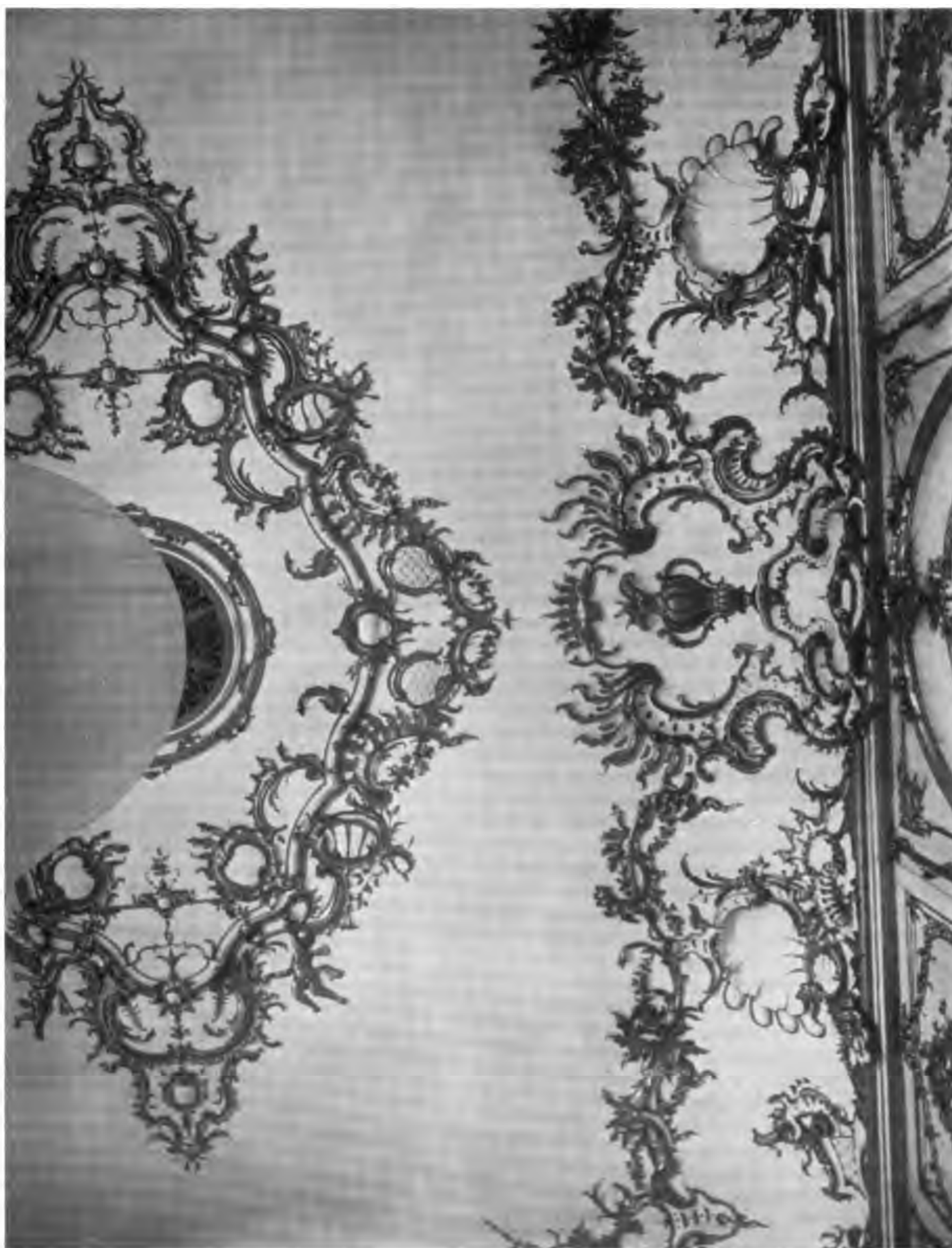
Schloss Rosenholm (Amt Randers). Gobelin-Saal



Amalienborg. Rittersaal im Palais Christian VII.



Schloss Ledreborg. Rokoko-Saal



Kopenhagen. Schloss Amalienborg. Decke des Rittersaales im Palais Christians VII.



Kopenhagen. Schloss Amalienborg. Tür im Rittersaal



Kopenhagen. Treppenhaus im Bernstorffschen Palais

Mitte des 18. Jahrhunderts



Kopenhagen. Treppenhaus. Strandgade 26



Bygholm (Amt Vejle). Treppenhaus um 1775



Barritskov (Amt Vejle). Barock-Treppe



Kopenhagen. Amalienborg

Treppenhaus im Palais Christians VII.



Kopenhagen

Treppenhaus im Hause Stormgade 8



Äröskjöbing



Odense. Schloss



Kopenhagen



Fredericia

Türen aus dem 18. Jahrhundert



Äröskjöbing (Amt Svendborg). Tür in klassizistischem Stil

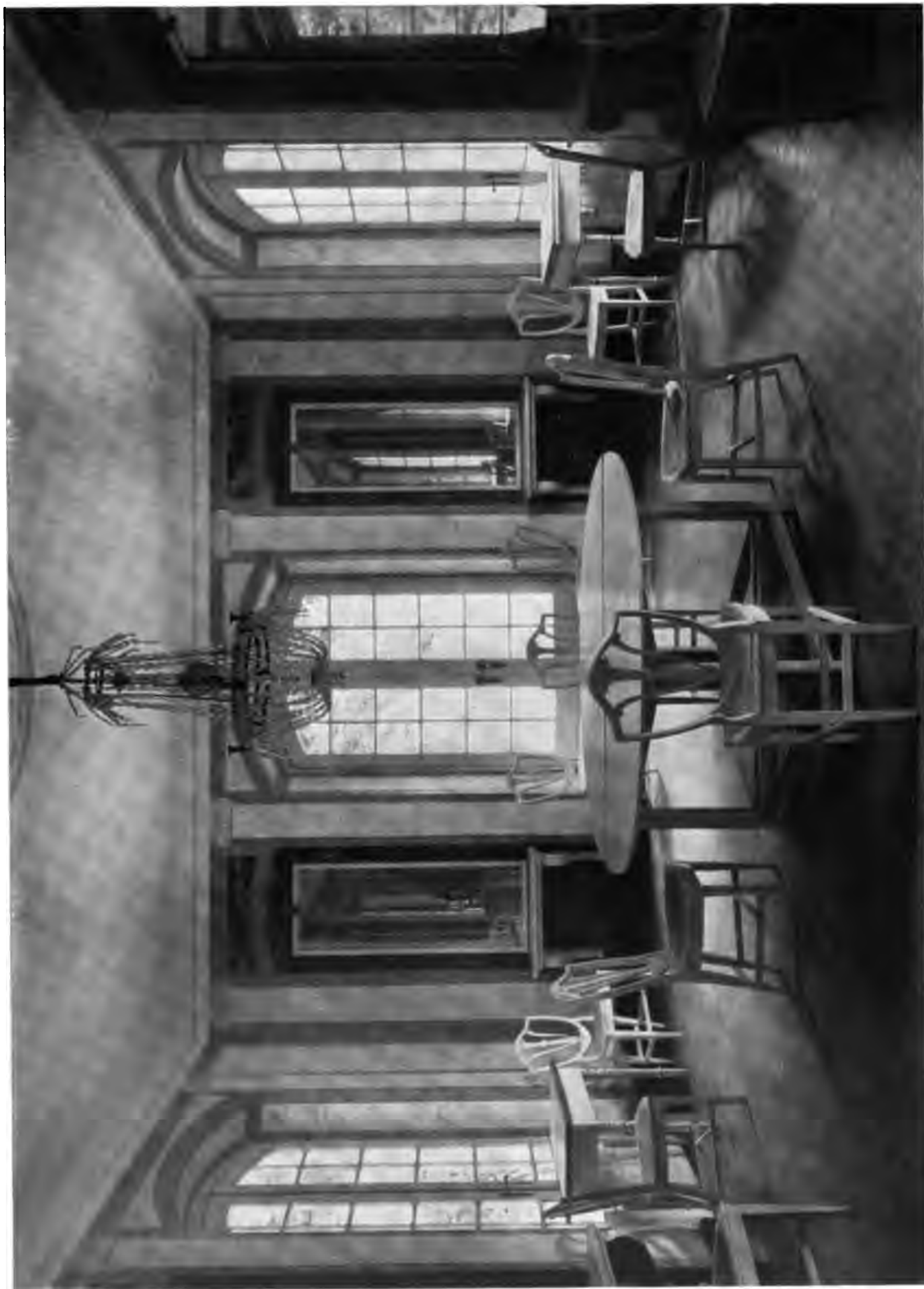


Liselund. Affenzimmer



Liselund (Möen). Durchblick zum Speisesaal des kleinen Schlosses

Vergleiche Seite 73



Liselund. Speisesaal des kleinen Schlosses 1792



Liselund (Möen)

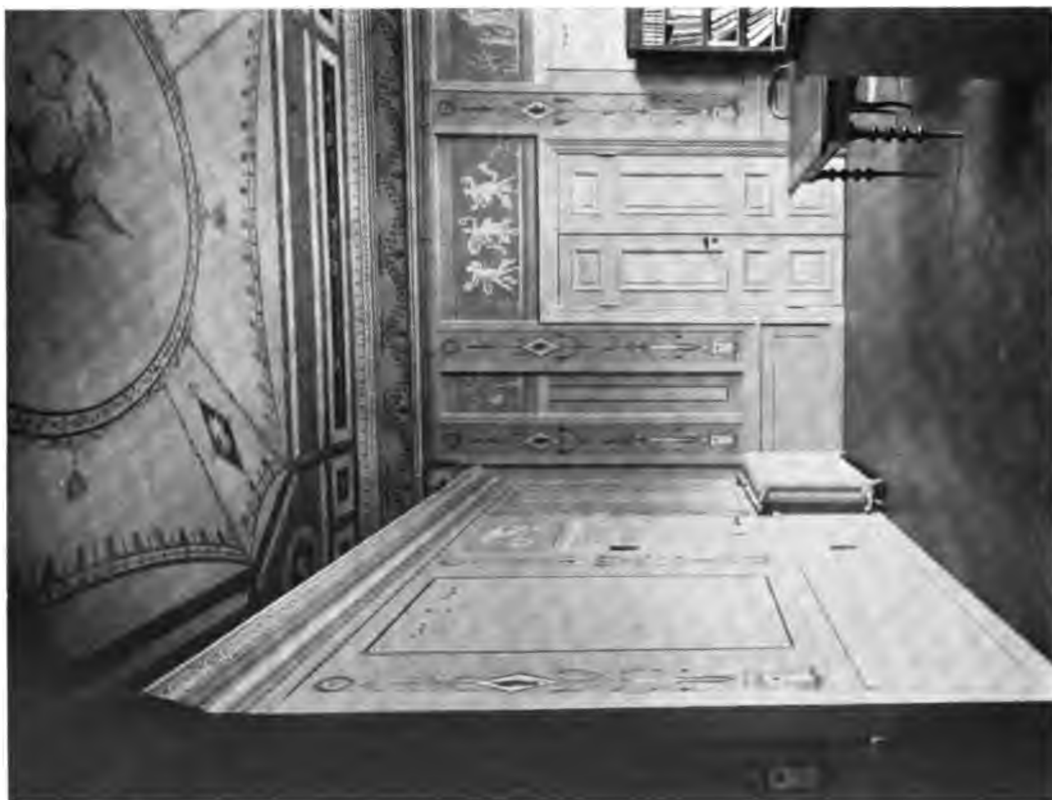


Kopenhagen. Schloss Frederiksberg. Rittersaal. (Decke vom Anfang des 18. Jahrhunderts)

Vergleiche Seite 55 und 96



Kopenhagen. Palais Erichsen



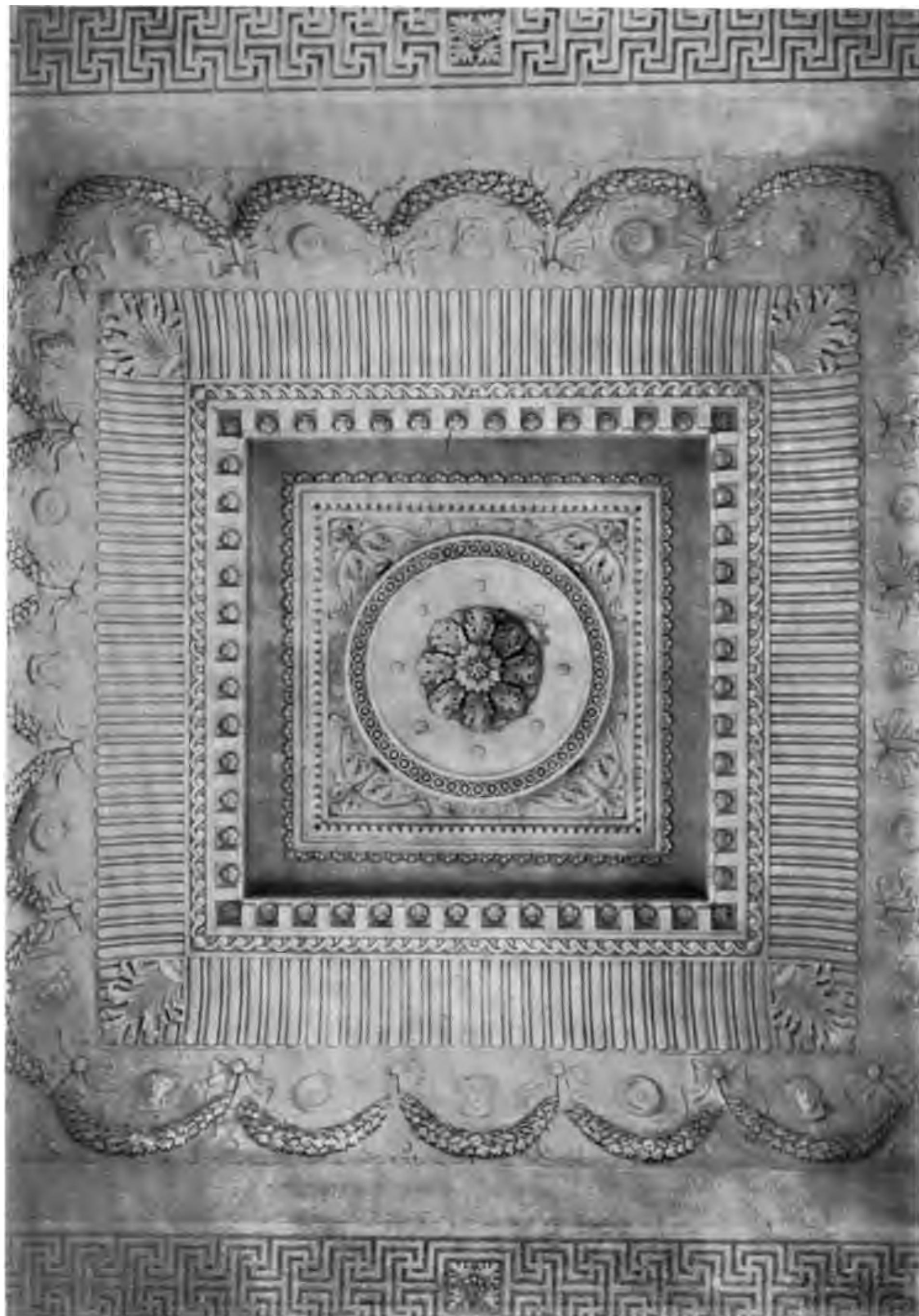
Kopenhagen. Palais Erichsen



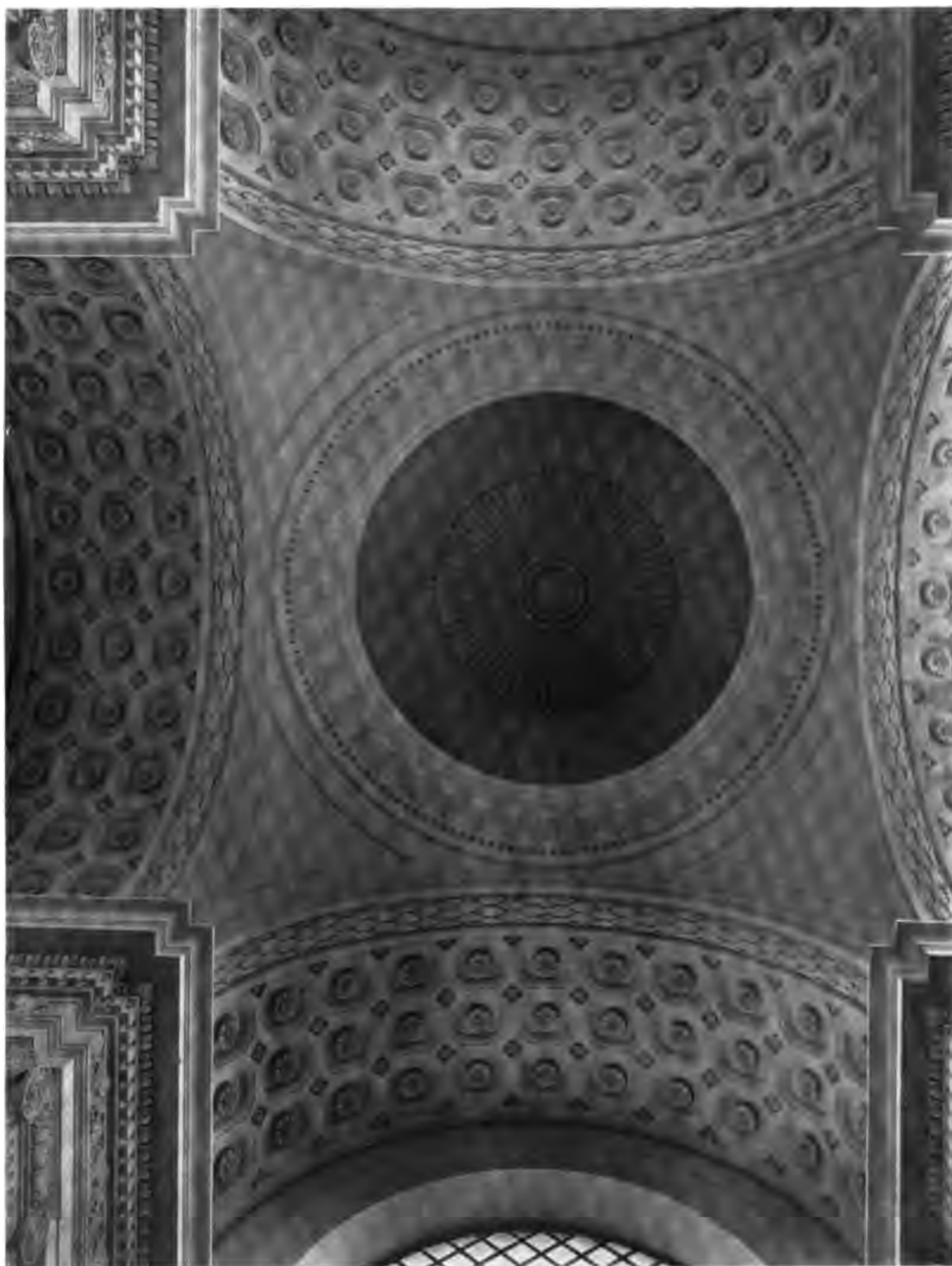
Kopenhagen. Palais Erichsen. 1797—99



Kopenhagen. Aus dem Gräflich Dehnschen Palais in der Bredgade



Karise (Amt Praestö). Stuckdecke in der von K. F. Harsdorff errichteten Grabkapelle der Grafen Moltke



Roskilde. Decke der Grabkapelle Friedrichs V. (1825 von Harsdorff)



Kopenhagen. Nationalmuseum. Gotischer Schrank



Haraldsted (Amt Sorö)

Gotisches Monstranzhaus



Kopenhagen. Nationalmuseum

Kirchenschrank vom Jahre 1480



Storehedinge. Gotisches Gestühl



Roskilde. Chorgestühl im Dom



Faaborg. Teilaufnahme eines gotischen Kirchenschrankes



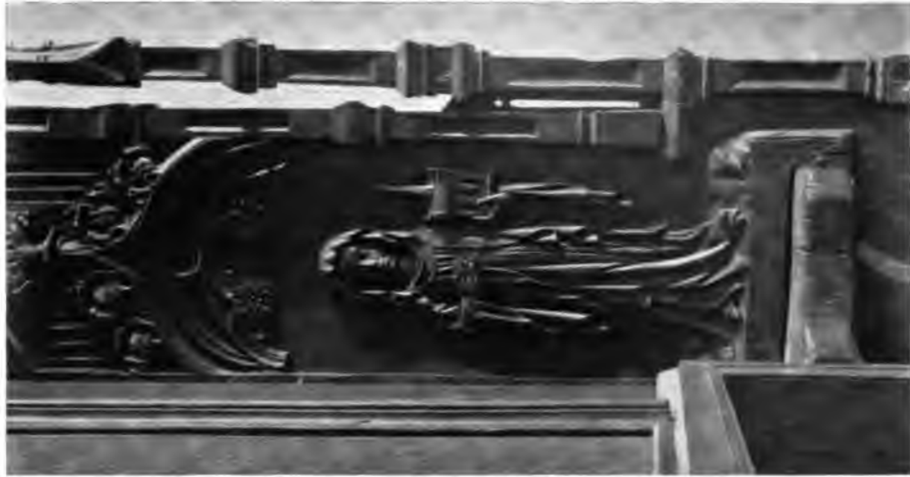
Haralsted. Teilaufnahme des Monstranzhauses



Aarhus. Gotisches Gestühl im Dom



Roskilde. Renaissance-Gestühl im Dom



Ringsted. Wange des Chorgestühls



Skensved. Kanzel (Renaissance mit gotischen Motiven)



Oxholm (Amt Hjörring). Kirchenschrank



Aalborg. Türumrahmung aus geschnitzten Eichenholzbalken. 1571



Aarhus. Museum



Liselund. Neues Schloss



Odense. Museum

Geschnitzte Truhen aus den Jahren 1581, 1617 und 1694



Frederiksborg. Gotischer Schrank



Kjerteminde. Gotischer Schrank



Ribe. Museum. Schrank vom Jahre 1604



Kolding. Museum. Schrank vom Ende des 16. Jahrhunderts



Roskilde. Renaissance-Schrank



Hjörring. Museum. Renaissance-Schrank



Ribe. Museum. Eichenholztisch der Spätrenaissance. 1659

Vergleiche Seite 144



Stockholm. Nordisches Museum. Renaissance-Bettstelle

Anfang des 17. Jahrhunderts



Kopenhagen. Nationalmuseum. Himmelbett aus Clausholm

Von Peter Jensen aus Kolding. Mitte des 17. Jahrhunderts



Kjöge. St. Nicolai-Kirche Gestühl Christians IV.



Horsens. Klosterkirche. Gitter der Taufkapelle



Helsingör. St. Olai-Kirche. Kapellengitter. 1651—55

Holzschnitzerei von Claus Brameyer. Die 76 Baluster in Messing



Helsingör. St. Olai-Kirche. Gitter der Taufkapelle

Die 20 Baluster in Messing



Nakskov (Amt Maribo). Orgel vom Jahre 1648



Kopenhagen. Holmens-Kirche. Orgel aus dem 18. Jahrhundert



Stubbekjöbing (Falster). Kanzel von Jörg Ringnis. 1633



Aarhus. Dom. Kanzel von Michael von Groningen. 1588



Vejlö (Seeland). Kanzel von Abel Schröder



Holckenhavn (Amt Svendborg). Kanzel vom Jahre 1634

Vermutlich von Hans Dreier



Kopenhagen. Trinitatiskirche



Kopenhagen. Reformierte Kirche

Kanzeln aus der Mitte des 18. Jahrhunderts



Kopenhagen. Empore der Reformierten Kirche. Ende des 17. Jahrhunderts



Kopenhagen. Empore der Christianskirche. Mitte des 18. Jahrhunderts



Ribe. Barock-Tisch



Kopenhagen. Nationalmuseum. Renaissance-Tisch

Vergleiche Seite 129



Schloss Gaunö. Himmelbett vom Anfang des 18. Jahrhunderts



Schloss Frederiksborg. Rokoko-Schrank



Schloss Lövenborg. Rokoko-Schrank





Kopenhagen. Trinitatiskirche

Kopenhagen. Ministerium des Innern

Standuhren aus der Rokoko-Zeit



Kopenhagen. Kunst=Industriemuseum. Toilettentisch



Lövenborg. Kommode. 18. Jahrhundert



Kopenhagen. Privatbesitz. Rokoko-Tisch



Kopenhagen. Kunst-Industriemuseum. Rokoko-Konsole



Aarhus. Anrichtetisch aus der Rokoko=Zeit



Clausholm. Rokoko=Tisch



Roskilde



Sorö



Braaby



Stege

Kirchenstühle aus dem 17. und 18. Jahrhundert



Lövenborg



Dragsholm



Schloss Frederiksborg



Schloss Frederiksborg

Stühle aus dem 18. Jahrhundert



Frederiksborg



Frederiksborg

Weisslackierte Möbel aus dem 18. Jahrhundert



Aarhus



Aarhus

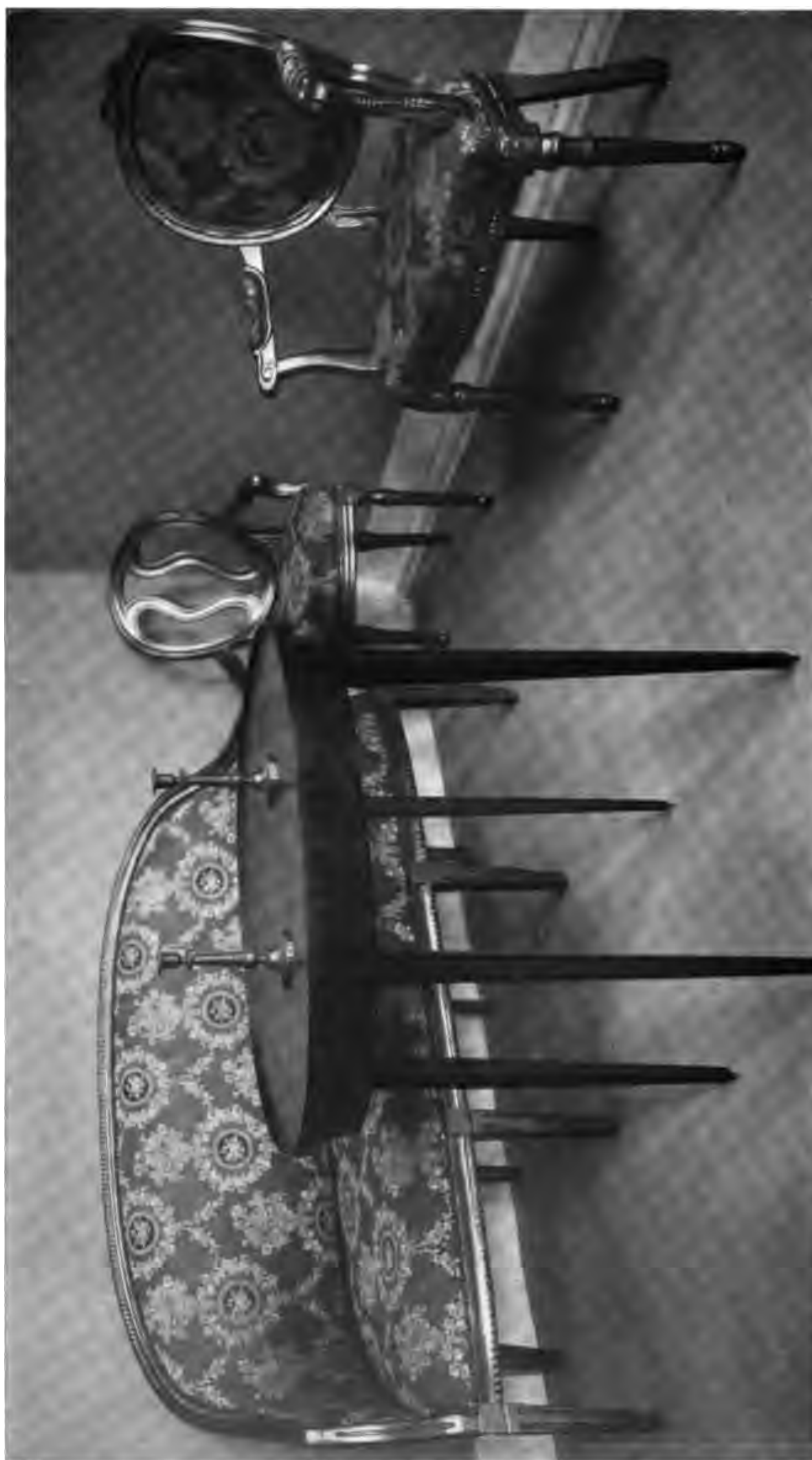


Aarhus

Rokoko=Möbel aus der Mitte des 18. Jahrhunderts



Frederiksborg. Gruppe weisslackierter Rokoko-Möbel



Sorö (Historische Ausstellung 1908). Gruppe klassizistischer Möbel



Kolding. Museum. Möbelgruppe (Rokoko und Klassizismus)



Gjessinggaard



Liselund

Möbel der klassizistischen Zeit (Zopf-Stil)



Liselund. Sofabank



Fredericia. Privatbesitz



Aarhus

Möbel um 1770—1800



Liselund. Sofabank

Ende des 18. Jahrhunderts



Schloss Frederiksborg. Sofa mit Baldachin im klassizistischen Stil



Kopenhagen. Privatbesitz



Frederiksborg

Tische vom Anfang und vom Ende des 18. Jahrhunderts



Frederiksborg



Frederiksborg

Tische des späten Klassizismus



Liselund. Spiegel mit geschnitztem Rahmen

Ende des 18. Jahrhunderts



Liselund. Spiegel mit geschnitztem Rahmen

Ende des 18. Jahrhunderts



Kopenhagen. Kunst-Industriemuseum. Möbelgruppe der Zeit um 1800



Schloss Frederiksborg.



Schloss Frederiksborg

Möbel aus der Empire-Zeit



Kopenhagen. Kunst-Industriemuseum. Empire-Möbel nach Abildgaards Entwurf



Aarhus



Kopenhagen. Petrikirche

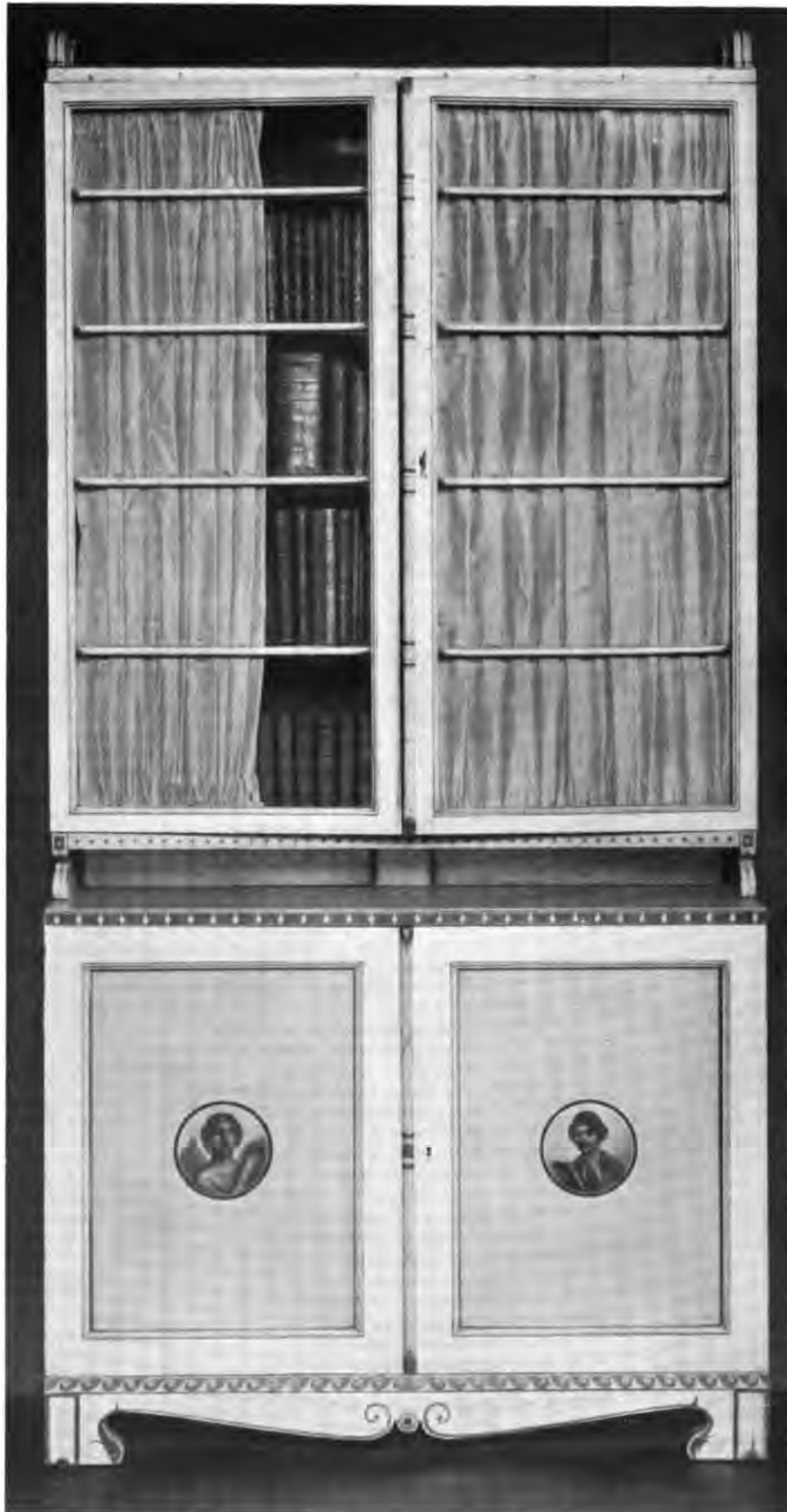
Möbel aus der Empire-Zeit



Kopenhagen. Privatbesitz. Eckschrank im Empire-Stil



Schloss Overgaard. Empire-Schrank



Kopenhagen. Kunst-Industriemuseum. Empire-Schrank mit pompejanischen Motiven

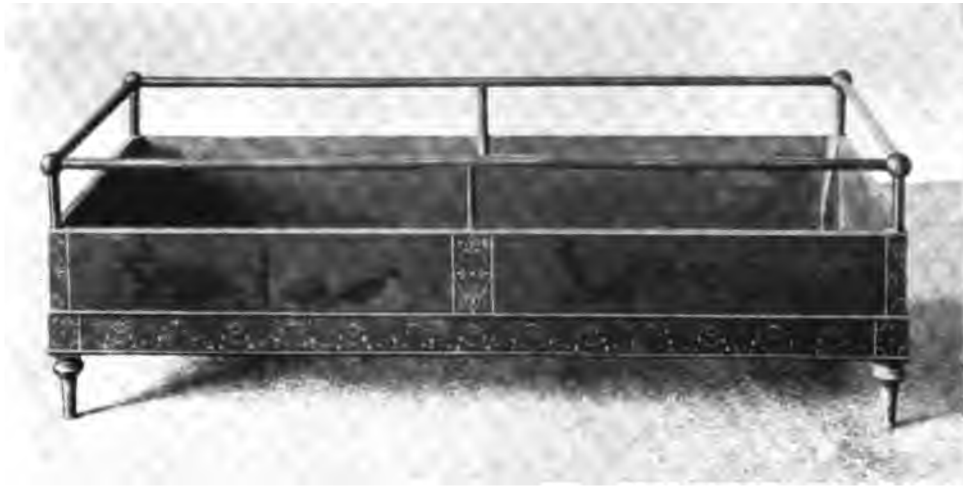


Liselund. Neues Schloss. Empire-Spiegel

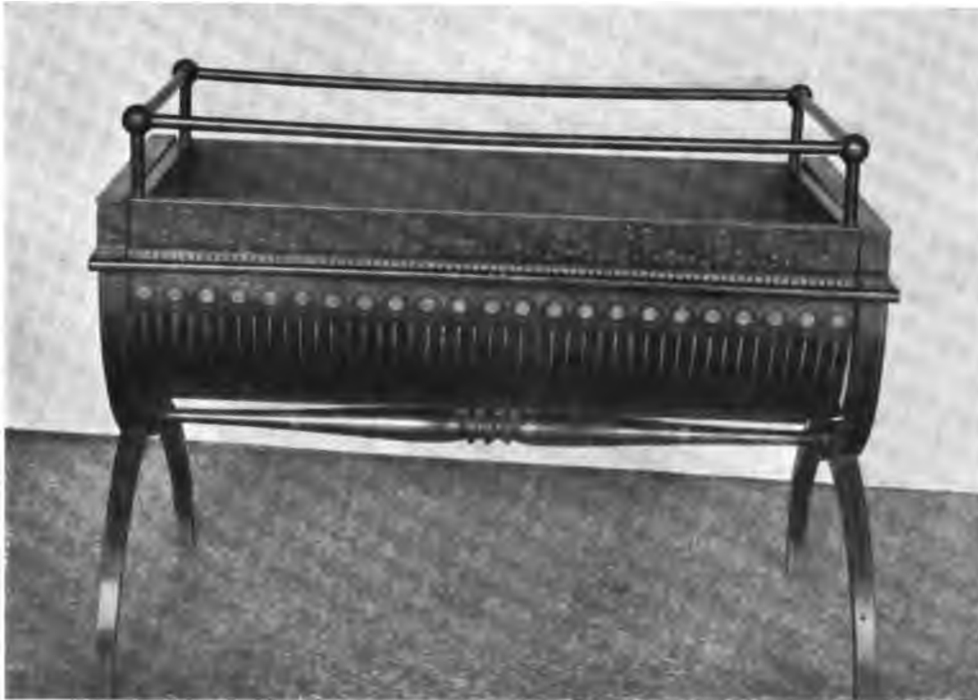


Kopenhagen. Kunst-Industriemuseum

Bettstelle der Zeit um 1800



Kopenhagen. Kunst-Industriemuseum

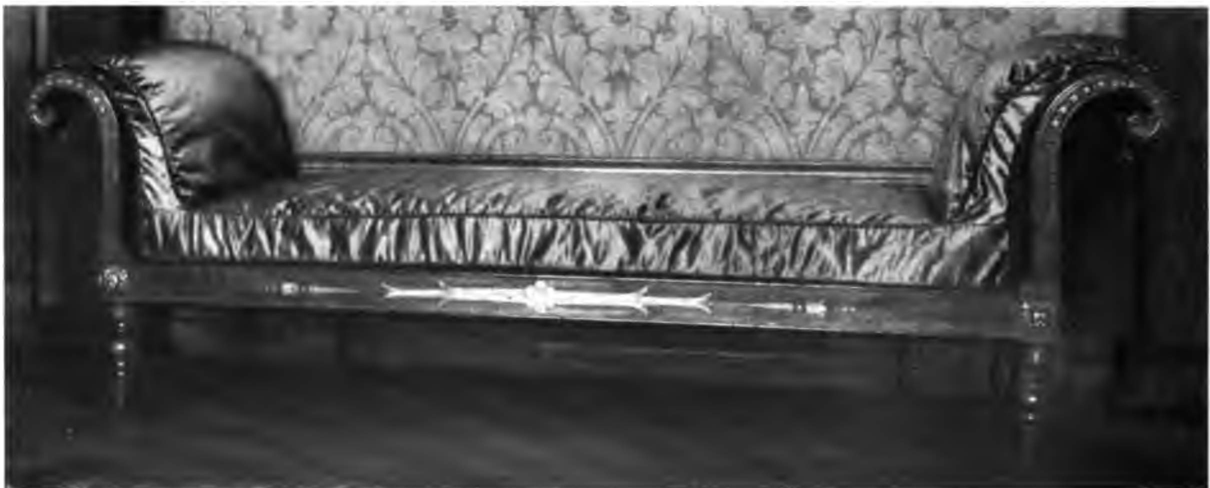


Kopenhagen. Kunst-Industriemuseum

Bettstellen im Empire-Stil mit pompejanischen Motiven



Kopenhagen. Privatbesitz. Empire-Sofa



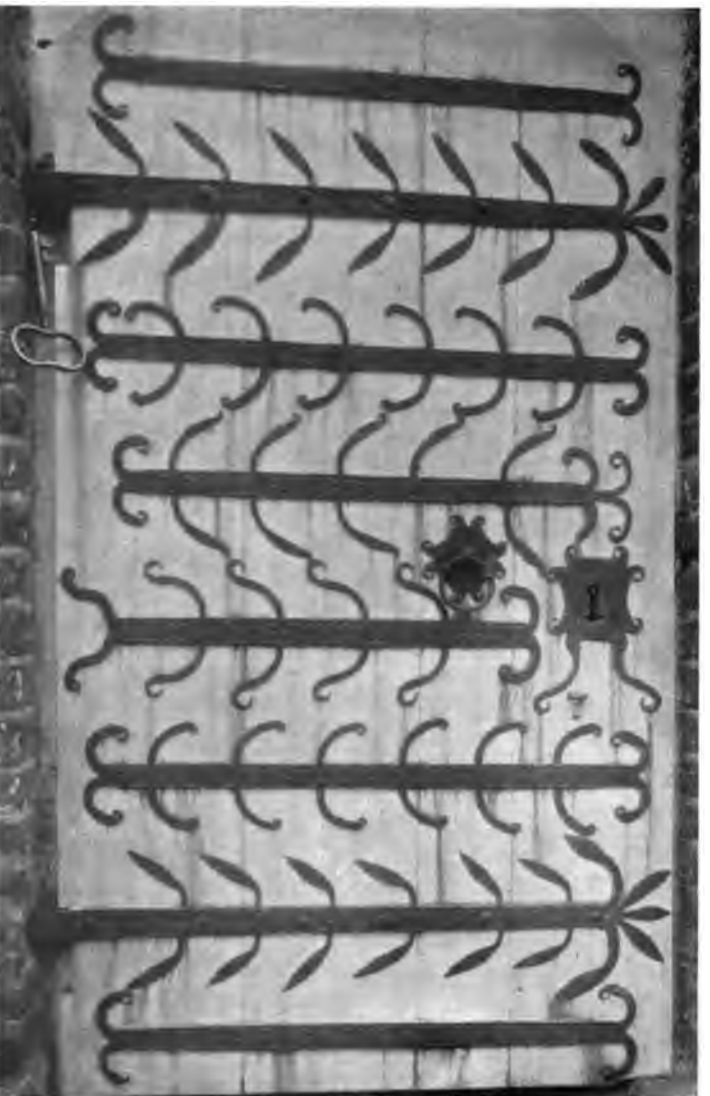
Frederiksborg. Sofa der frühen Empire-Zeit



Kopenhagen. Privatbesitz. Liegesofa der späten Empire-Zeit



Roskilde. Privatbesitz. Sofa der späten Empire-Zeit

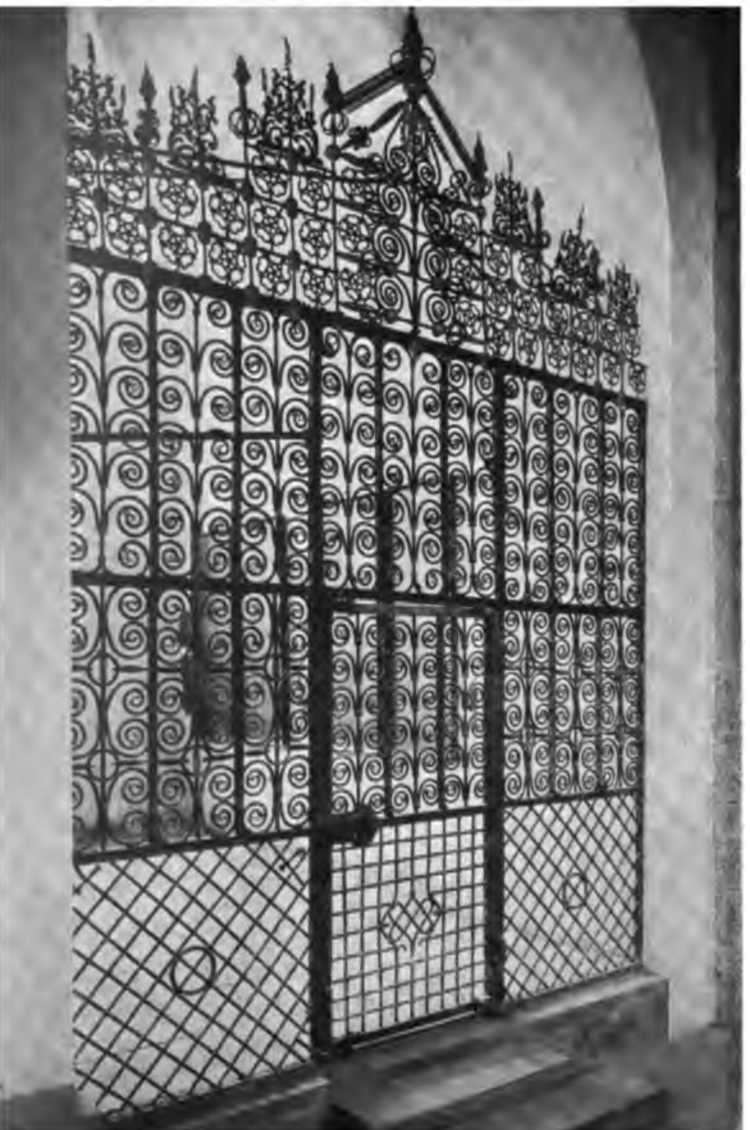


Rönninge



Astrup (Jütland)

Gotische Türen mit schmiedeeisernen Beschlägen

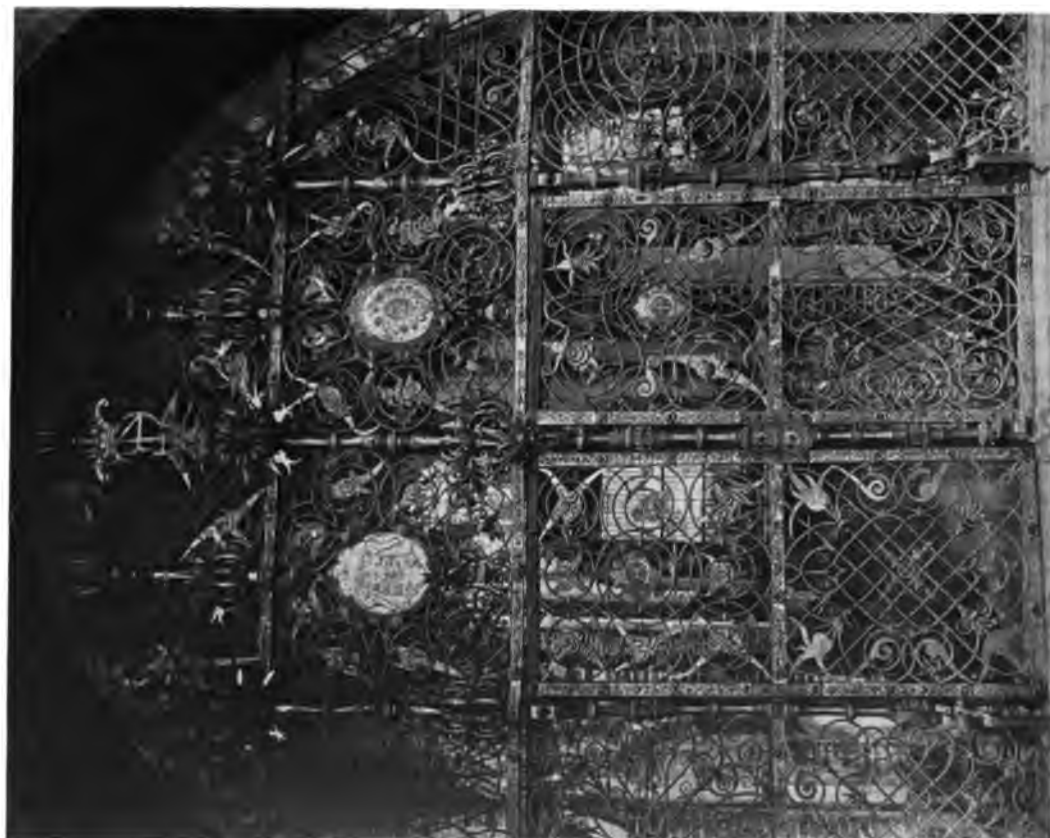


Ribe. Domkirche

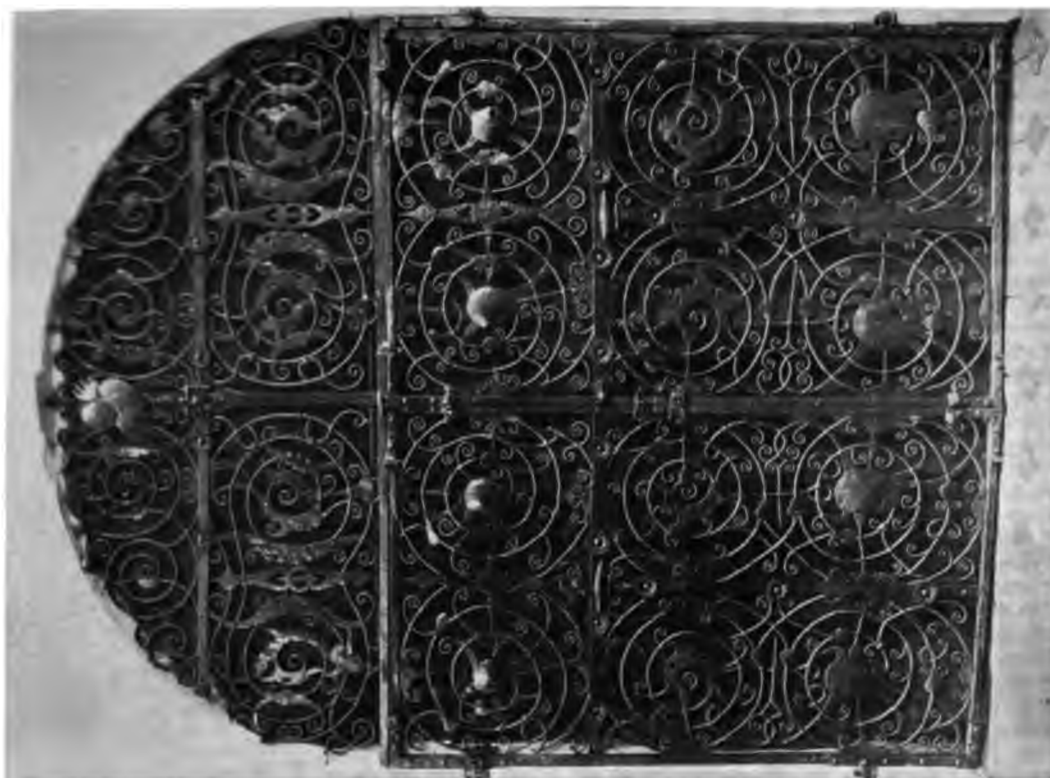


Roskilde. Domkirche

Schmiedeeiserne Renaissance-Gitter von Gruftkapellen



Roskilde. Von Caspar Fincke



Oxholm

Schmiedeeiserne Renaissance-Gitter von Gruftkapellen

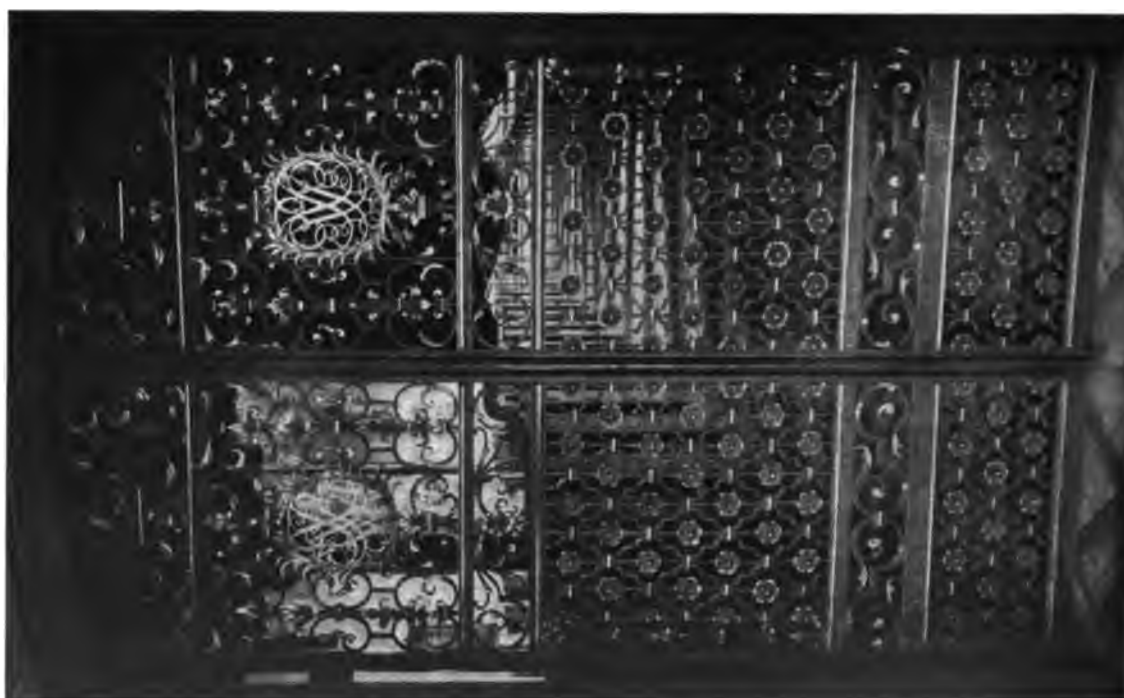


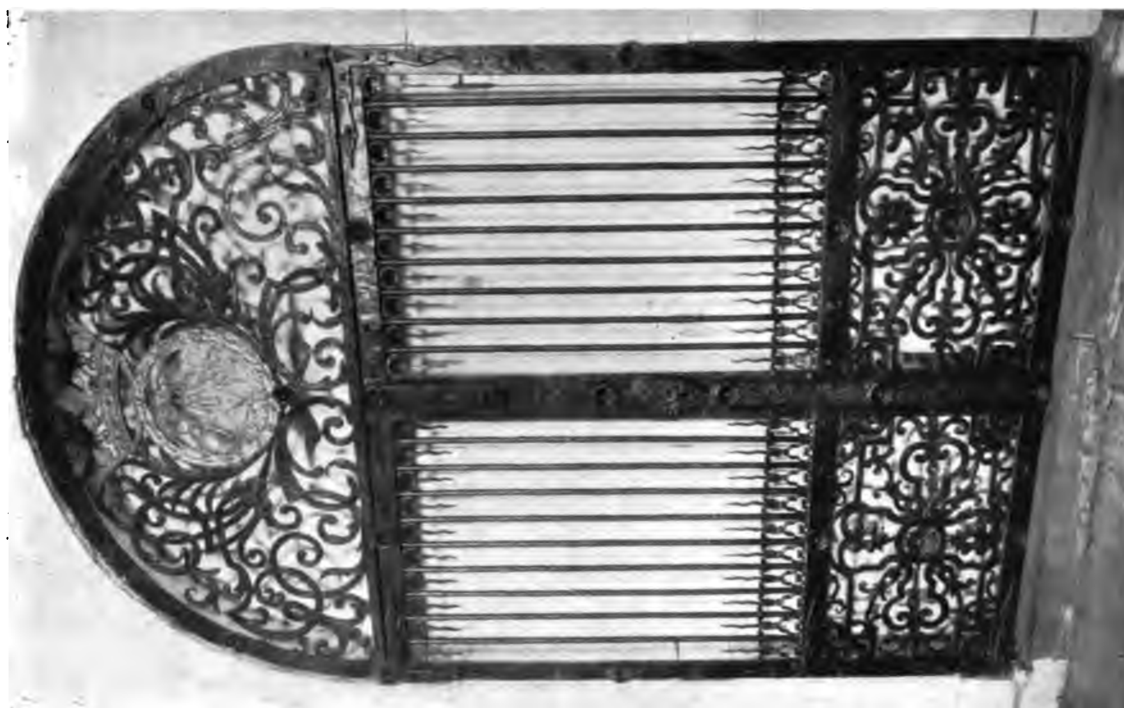
Fraugdegaard (Insel Fünen)



Odense. St. Knuds-Kirche

Schmiedeeiserne Gitter von Gruftkapellen





Kellinge (Insel Lolland) Schmiedeeiserne Gitter aus dem 18. Jahrhundert *Auning (Jütland)*



Kjerteminde. Schmiedeeisernes Gitter einer Gruftkapelle

18. Jahrhundert



Kopenhagen. Petrikirche



Karise. Moltke-Kapelle

Eingänge von Gruftkapellen des 18. Jahrhunderts mit schmiedeeisernen Türen



Kopenhagen. Nationalmuseum. Gitter vom runden Turm. Zeit Christians IV.



Hjörring. 1649



Kornerup. 1665

Taufbeckengestelle aus Schmiedeeisen



Tranderup (Insel Aerö)



Aarhus. Museum. Schmiedeeiserne Gehänge für Kronleuchter



Nykjöbing (Falster). Rokoko-Ofen



Liselund. Louis XVI.-Ofen



Bygholm. Empire-Ofen

Gusseiserne Öfen in drei Stilarten: Rokoko, Klassizismus, Empire



Vallö. Ofenplatte mit Tordenskjold

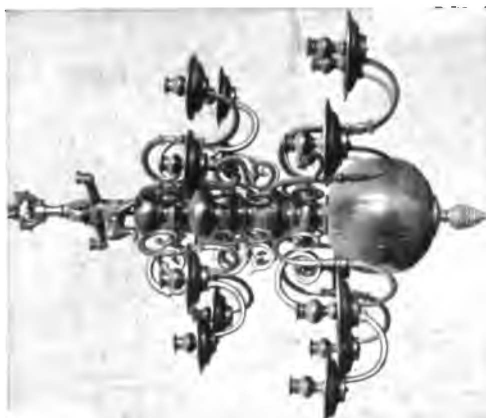


Gaunö um 1800



Schloss Rosenborg. Ofenplatte mit Reichswappen

Gusseiserner Ofen und Ofenplatten (1721 und Mitte des 18. Jahrhunderts)

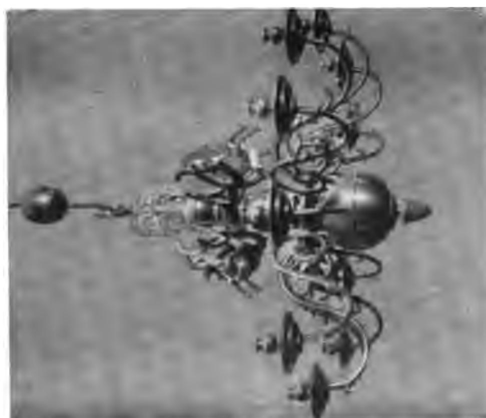


Aalsö



Nyborg

Kirchenkronleuchter in Messingguss



Auning



Helsingör



Aalborg



Herlufsholm



Aalborg



Aalborg



Stege

Kirchliche Stand- und Wandleuchter in Messingguss



Schloss Frederiksborg. Truhe mit schmiedeeisernen Beschlägen. 17. Jahrhundert

Die gedrehten Füsse sind später zugefügt